FERDINAND HODLER

VON ARTUR WEESE



BERN :: VERLAG VON A. FRANCKE :: 1910

FERDINAND HODLER

DRUCK VON STÄMPFLI & Cie., BERN
TEXTDRUCKPAPIER DER PAPIERFABRIK BIBERIST



7

FERDINAND HODLER

VON

ARTUR WEESE

Mit einem Vierfarbendruck und dreizehn Autotypien
nach unveröffentlichten Originalen



VERLAG VON A. FRANCKE
BERN 1910

Der Gedankengang dieser Studie bildete den Inhalt eines am 16. Dezember 1909 in der Aula der Universität gehaltenen akademischen Vortrages.



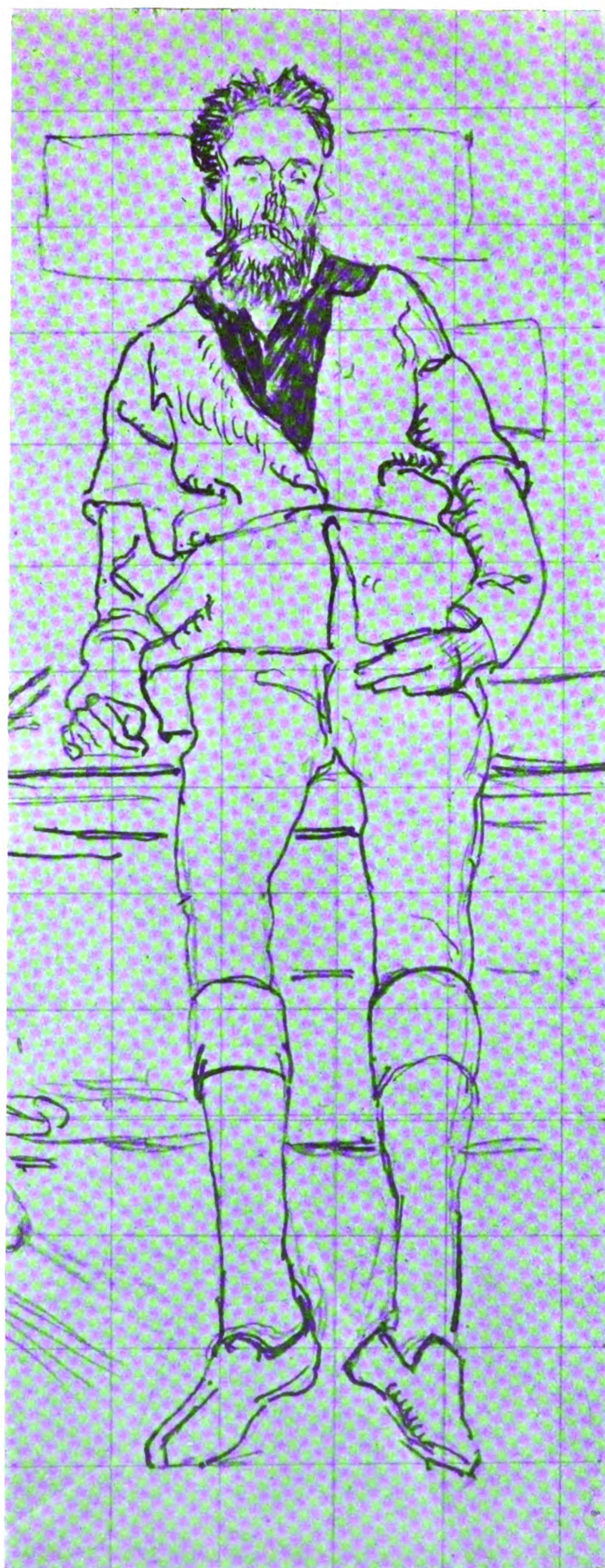
INHALTSVERZEICHNIS


n den grossen Ausstellungen des modernen Kunstmarktes bewähren die Bilder Ferdinand Hodlers eine Fähigkeit, die grade für diesen Ort und Zweck wie geschaffen scheint. Das ist ihre Schlagkraft. Sie sind klar in der Form, deutlich in ihrer Einfachheit des Vortrags, hell und doch farbig, von erstaunlicher Eindringlichkeit des Willensausdruckes, frei von jeder Problematik des Gefühls. Sie schlagen alles tot, was sich neben ihnen an derselben Wand oder in demselben Saale zeigt. Man muss immer wieder nach ihnen hinblicken. Sie besitzen eine Energie der Selbstbehauptung, die brutal wirkt, wenn Bilder eines gewählteren Ausdruckes akademischer Art neben ihnen nach Geltung ringen. Diese weittragende Kraft verlieren sie auch dann nicht, wenn die lautesten Impressionisten sich ihnen zur Seite stellen, die wahrlich nicht an Ängstlichkeit des Auftretens leiden und es gut gelernt haben, in dem Stimmengewirr moderner Theorien ihr Recht für das alleingültige auszugeben. Aber Hodlers Figuren lässt sich nichts anhaben. Sie verdrängen alle anderen und wollen allein sein.

Lässt man sich in einen näheren Verkehr mit seinen Bildern ein, so entspinnt sich daraus kaum jemals ein vertrauliches Verhältnis. Ihnen fehlt die werbende und fesselnde Wärme des Persönlichen. Alles ist objektiv angeschaut und in einem herben Tatsachenstil dargestellt, der mit Nachdruck nur das unbarmherzige «So ist es» wiederholt. Aber die Objektivität seiner Beobachtung ist nicht auf das Leben der Oberfläche gerichtet, auf den Schein der Dinge und all die Merkmale, an die sich der Realismus hält, um Illusionen des Wirklichen zu wecken. Vielmehr ist alles, was er sieht, in

eine neue Form gegossen. Seine Landschaften haben nicht das vertraute Gesicht, das wir uns von ihnen zu eigen gemacht haben, seine Menschen sind uns fremd, entkleidet und umgewandelt. Die Haut, mit der sie bedeckt sind, gehört einer anderen Rasse von einer unbekannten Farbigkeit an. Die Formen ihrer Glieder sind Produkte seltsamer Kreuzungen und einer bewussten Zuchtwahl, die schmale, biegsame Gelenke, kleine Füsse, schlanke Hälse und eine erstaunliche Geschmeidigkeit des Körpers zum Ziel hat. Alles ist abstrakt gedacht und kalt begriffen. Wenn er Tatsachen sieht und sie mit seinen Mitteln wiedergibt, so ist's, als ob man erst eine neue Schule durchmachen müsste, um sie so zu verstehen, wie er sie verstanden haben will. Und das Glück einer wohltuenden Bereicherung trägt man nicht davon, wenigstens nicht des Gefühles, das uns die Liebe zur Welt einbringt. Nur eins wird man zugestehen müssen, dass seine Art, Dinge zu sehen und zu zeigen, auf einer Einsicht beruht, die von Bild zu Bild vertieft und befestigt auftritt.

Bleibt derart eine Distanz gewahrt, die zwischen ihm und dem Beschauer und zwischen ihm und der Natur eine warmherzige Annäherung nicht erlaubt, so wird um so mehr der Wunsch rege, die Gründe und ihre Berechtigung aufzusuchen, die die unbezweifelbare Anziehungskraft seines Stiles ausmachen. Denn die Tatsache, dass er sich behauptet, ist allein schon eine Legitimation für seine künstlerische Tüchtigkeit. Und es ist nicht ohne Interesse für die Absicht und stilistische Zweckmässigkeit der Hodler'schen Bilder, dass sie in Museen innerhalb der alten guten Gesellschaft der früheren Generationen als unleidliche Schlager keinen Platz finden können, um so sicherer aber auf den Bildermärkten wirken, wo ihr Fanfarenstil durch ganze Saalfluchten zur Geltung kommt. Nicht, als ob der Glaspalast oder der Salon das Forum wäre, wo über Jahrhundertswerte entschieden würde. Wer aber auf diesem heiss-



1

umstrittenen Kampfplatz Herr bleibt, der besitzt grosse und gewiss neue Qualitäten, die nicht bloss charakteristisch für die Person des Künstlers, sondern auch wegweisend sein müssen für die Willensrichtung der lebenden Kunst.

Das Interesse wächst, wenn man auf seine Werke eingeht, weil sie modern sind, aber unzweifelhaft die Antipoden des Impressionismus. Von dieser Gruppe der hellen und eklatanten Augenblicksmaler hat er nur eins angenommen, die Energie der grellen Farbe und die Farbigkeit der Schatten. Aber in allem anderen ist er eigentlich ihr Gegner. Denn er sieht Dauer und Zustände; er fühlt das Wesen der Grenze und den Sinn der Linie. Er lässt sich nicht auf den Flimmereindruck eines Farbenspieles ein, sondern sieht das Konstitutive der Dinge. Aber er sieht es in der Fläche und stellt es dar mit dem festgeprägten Ausdruck des Lineamentes. Vor allem aber — und man muss weit in der Geschichte zurückgehen, um seine Prinzipien wiederzufinden — er gibt Leben und Wahrheit nicht in dem willkürlich herausgegriffenen Moment einer Zufallssituation, sondern in einer wohlabgewogenen Ordnung. Das Ziel aller Malerei, auch das der impressionistischen Visionen, ist Einheit im Rahmen. Aber die Art, einheitliche Wirkung zu erzielen, ist so vielfach geschieden, wie die Möglichkeit, einen Weg nach Rom zu finden. Der Weg, den die Allermodernsten gefunden haben, geht von einem Punkte aus, der den Malern schon in altersgrauen Zeiten bekannt war. Hodlers Weg ist aber just vom entgegengesetzten Weltende hergeleitet. Er komponiert mit den Gleichgewichtsmomenten der Massen und dem rythmischen Fluss der Linien. Seine Grundsätze sind die der grossen Wandmaler und der tiefsinnigen Erzähler unter den Freskanten jener Zeiten, die im Bilde nicht bloss einen vorüberhuschenden Eindruck suchten, sondern den Nachdruck einer fein geschliffenen Formel und eines gedankenreichen Inhaltes.

Er gibt sich ganz anders als die Modernen, die immer etwas von sich zu erzählen haben, weil sie da oder dort einmal einem Eindruck zum Opfer gefallen sind. Sie wollen sich davon durch einen künstlerischen Schöpfungsakt befreien. Sie wenden also die Kunst an wie Goethe die Lyrik, als ein seelisches Hausmittel. Sie müssen es wieder in höherer Form los werden, was ihre Nerven, wie einen Shock, erlitten haben. Ihm fehlt diese Reizbarkeit, die etwas Feminines an sich hat. Er ist aktiv. Er ist eine Willensnatur. Er geht auf die Dinge los, packt sie stark an und wird ihrer Herr, ohne von diesem Prozess viel Wesens zu machen. Es ist grad kein kurzer Prozess, durch den er seine Aufgaben bewältigt. Aber Schritt um Schritt und Blatt um Blatt ist es eine bewusste Methode, die mit absoluter Sicherheit zu dem Ziele führt, das er sich vorgesetzt hat.

Sein Verfahren zeigt es schon an, dass er eine objektive Natur ist. Seiner geistigen Physiognomie fehlen jene Züge beweglicher Reaktion, weil sein Auge durchaus nicht das Momentane in der Bewegung und das Transitorische in den Zuständen sieht. Er sucht, um einen philosophischen Terminus zu gebrauchen, gleichsam das Ding an sich. Wenn er Figuren malt, so sind sie bis ins Kleinste durchstudiert. Es ist nichts Unbelebtes an ihnen. Aber er übersieht und negiert unzählige Einzelheiten des Äusseren und hält sich nur an den Kontur. Er hat in früheren Jahren auch gemalt, wie es die gute Malerei zu tun pflegt, Figuren im Raume, mit Luft und Licht, in weichen Abstufungen der Oberflächenerscheinung, alles in eine einheitliche Stimmung getaucht, kurz, Situationsmalerei und malerische grossfigurige Szenen. Aber er hat diese malerische Seite seiner Aufgabe ganz liegen lassen und sich auf die entgegengesetzte Seite geworfen, die eigentlich unmalerische. Es gibt ehrliche Leute unter den Malern, die ihre Sache gut verstehen und das Frösteln kriegen, wenn sie Hodler'sche Figuren sehen. Alles kalt, klar, scharf gezeichnet, spintisiert und kon-

struiert, kein Fleisch, kein Blut und vor allem keine Luft, kein Licht. Die schönen Helldunkelkadenzen vom höchsten Licht zum tiefsten Schatten, von der nächsten Nähe, die aus dem Bilde mit irgend einem brillanten Effekt „herausspringt", bis zur letzten Ferne, die im Hintergrund verschwindet — dies alles fehlt bei ihm, ganz abgesehen davon, dass der Schauplatz seiner Darstellungen in einem unbekannten Lande liegen muss, aus dem kein Wanderer je zurückkehrte. Wo sind diese dürftigen Gefilde zu finden? Unter welcher Sonne kargt der Boden so mit seinen Blumen und Früchten? Wo gibt es in der Welt etwas so Unmalerisches, wie Hodler'sche Paradiese, in denen Frauen langsam Schritt üben?

Aber seine Figuren sind von höchstem Leben erfüllt. Wenn Hodlersche Bilder durch die Schlagkraft ihrer Malerei siegreich standhalten im schärfsten Gefecht moderner Ausstellungsmalerei, so verdanken sie das nicht bloss ihrer Technik. Eine innere Kraft trägt sie zu ihrem Erfolge. Der unzweifelhaft klare Wille ist es, der aus jeder Geste und jeder Linie spricht. Er erfüllt die ganze Figur. Er ist der lebendige Strom, der sie vom Scheitel bis zur Sohle durchfliesst. Alles ist Zweck und Ziel; kein Nebeninteresse irgendwelcher Art kommt gegen diesen Bewegungswillen auf. Er reisst die Aufmerksamkeit an sich und behauptet nur sich. Wenn ein Hodler'scher Mähder bei der Arbeit ist, dann saust die Sense durch das Gras, dass es nur so pfeift. Jeder Muskel ist angespannt und zweckmässig im Dienste der Aktion. Man sieht auf dem Bilde nichts anderes, als die Bewegung des Schnitters. Keine schöne Landschaft, keine lieben Blümchen, keine pralle Sonne. Und kein soziales Beigeschmäckchen von saurem Arbeiterschweiss. Der Mähder mäht. Und damit ist's gut.

Die Bilder der früheren Jahre aber mit ihren schmerzensreichen Äusserungen der Not und des Kummers, Werke gleichsam einer pessimistischen Anfangsperiode, beschäftigen sich

nur mit psychologischen Aufgaben. Die inhaltsvollen Empfindungen der Verzweiflung werden mit einem grossen Ton vorgetragen, in dem der Menschheit ganzer Jammer anklingt. Schon damals greift Hodler nach den höchsten Ruhmeskränzen und singt, im Zarathustraton, von dem unabwendbaren Schicksal der Enttäuschung und der verbitterten Resignation, das jedem Erdenpilger bestimmt ist. Aber auch damals wie immer fehlt in seinen Bildern die persönliche Note. Er sagt nichts von sich. Er beobachtet, studiert und stellt fest, — selbst unerschüttert — wie unglücklich das Menschenvolk ist. Seine kaltblütige Objektivität ist durch nichts aus der Fassung zu bringen. Die gleiche Ruhe des Vortrags bewahrt er, wenn er in neuerer Zeit von Liebe und Glück, von den wohligen Empfindungen der Daseinsfreude erzählt. Er ist kein Erotiker, kein Lyriker, noch weniger Dramatiker.

Alles Literarische liegt ihm fern. Wenn seine Bildertitel und Bilderthemen einen gedankenweckenden Inhalt haben, so besitzen sie ihn, weil Hodlers erste und letzte Aufgabe der Mensch als fühlendes und empfindendes Wesen ist. Der Mensch, Träger und Opfer zugleich von Empfindungen und Gedanken, in seiner ganzen Gestalt Ausdruck einer einzigen seelischen Bewegung, nicht Gott noch Halbgott, nicht Held noch Ideal, noch Schönheit oder Individualität, nicht Charakter noch Original, sondern einfach nur Mensch mit menschlichen Empfindungen der Freude und des Kummers, den malt er. Und diese Empfindungen versteigen sich nie zum Bühnenpathos, noch versteifen sie sich je zur Modellpose, sondern bleiben einfach und natürlich, wie der Herzschlag. Er malt Figuren, wie sie der Grossmaler konzipiert, klar, deutlich, typisch. Was sie empfinden, das zeigen sie. Dann aber ist nichts tot und gestellt an ihnen. Dann klingt der Grundton der Empfindung durch die ganze Figur durch. Vor Jahren zogen die Maler ins Freie und studierten die Natur draussen unter freiem

Himmel. Es war eine Flucht aus dem Atelier hinaus. Ein ähnlicher Prozess liegt der Hodler'schen Kunst zu Grunde. Er entkleidet die Figur aller Kultur und Geschichte, aller angenommenen Pose und jeder konventionellen Geste und studiert sie im freien Lauf der Gefühle und Empfindungen. Er arbeitet sich zum Figurenmaler durch in dem einfachen Sinne der Freifigur. Er braucht keine Kostüme und bunten Trachten, keine Gegenwart und Vergangenheit. Er malt zeitlose Existenzen. Die Freifigur ist das Objekt seiner Kunst.

Sein Stoff und das objektive Interesse daran bleibt ihm dabei immer Hauptsache. Er hat keine virtuose Technik, mit der er glänzen kann. Er ist immer nüchtern und sachlich, zweckmässig in seinen Mitteln. Wer weiss, ob man bei ihm lernen kann, wie in einem gut geleiteten «Meisteratelier». Er macht das Notwendige und scheert sich um keine Spezialitäten.

Die geistige Struktur dieses Mannes zeigt also viele auffallende Züge, die ihn von der Schar der Modernen scharf abheben. Es lohnt sich, ihm nachzugehen und seine Art analytisch tiefer kennen zu lernen.

Dabei sei indessen betont, dass diese «Analyse» nicht dem popularisierenden Zwecke dienen soll, den eigenartigen Mann dem Verständnis des Publikums näher zu bringen. Ein Ferdinand Hodler hat diese kunsthistorische Assistenz nicht nötig, denn Ruhm und Anerkennung überschütten ihn täglich aus ihrem Füllhorn. Auch handelt es sich nicht um ein schriftstellerisches Porträt des starken Mannes. Alles, was dazu dienen kann, den vollen Ehrenkranz auf seinem Haupte um einige Blätter zu vermehren, liegt der Absicht dieser Studie fern. Das ist Sache anderer Berufe und anderer Begabungen.

Aber mir scheint, dass für die prinzipielle Erkenntnis des Stilbegriffes vieles aus der Untersuchung seiner Bilder zu gewinnen ist. Die Resultate, die sich alsdann ergeben, dienen

natürlich nicht dem Künstler und seinem persönlichen Wert, sondern der Kunst und ihren sachlichen Aufgaben.

Bei unsrer Betrachtung gehen wir nun nicht von historischen Gesichtspunkten aus und lassen seine Vorgänger aus dem Spiel. In der Schweiz sind diese Antezedenten sowieso nicht zu finden. Durch Barthélémy Menn, den Genfer Maler, der sein erster Lehrer war, ist er — wenn in dieser Stammbaumreihe vom Meister zum Schüler sich ein Entwicklungskeim wirklich immer fortpflanzen und unbedingt weiterbilden sollte, wie er in dem Blute liegt, das sich vom Vater auf den Sohn vererbt und Entwicklungsreihen bildet — durch Menn ist er an die grosse Pariser Schule von Ingres anzugliedern. Aber Darwin-Häckel'sche Entwicklungsreihen stellen nicht so grosse Ansprüche an den guten Glauben, als die Deszendenz Ingres-Menn-Hodler.

Auch die Untersuchungsmethode der Milieutheorie lassen wir bei Seite. Denn Ferdinand Hodler ist von Geburt Berner, lebt seit Jahren in französischer Sprache und Lebensform in Paris und Genf und hat für die Anpassungs- und Reaktionsfähigkeit, die die Milieutheorie voraussetzt, nur eine Gabe auf die Welt mitgebracht, die des Widerspruches nämlich und der Selbstbehauptung. Gerade darin zeigt sich seine Schweizer Natur. Denn die Urbanität seiner Fertigkeiten, die kosmopolitische Art seiner künstlerischen Kenntnisse und Studien dient ihm nur dazu, den Willenstrotz der eigenen Meinung ins rechte Licht zu setzen.

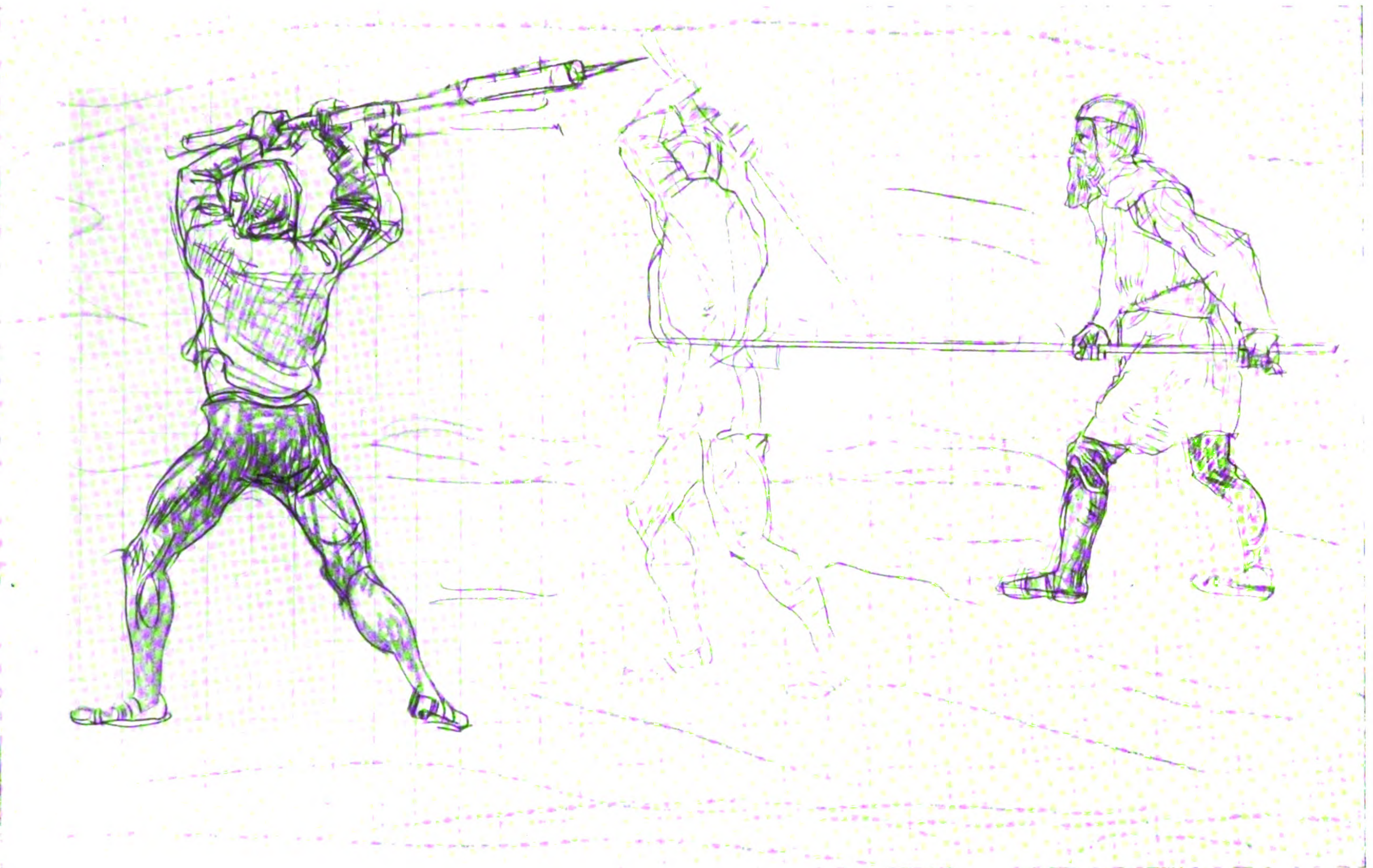
Wir folgen dem natürlichen Wege und halten uns an nichts, als an seine Bilder. Diese aber müssen wir anders betrachten und besprechen, als es bei dem promenierenden Tempo eines Ausstellungsbesuches möglich ist. Wenn ein Bild, die Frucht langer Studien und Überlegungen, der Massstab für den Willen seines Schöpfers sein soll, dann muss auch das Nebensächliche daran dieses Recht einer ruhigen Betrachtung beanspruchen

dürfen, womit natürlich Weitschweifigkeiten und Umständlichkeiten nicht entschuldigt sind.

Wir wählen nun für unsern Zweck nur die Bilder des Freifigurenstiles heraus und unter ihnen auch nur diejenigen, die bisher publiziert sind*).

---

*) Leider mussten wir auf die Wiedergabe der Bilder verzichten. Die Ausführung unserer Absicht, sie diesem Buche in Autotypie beizugeben, scheiterte an dem passiven Widerstand des Wiener Monopolinhabers. Wir trösten uns damit — und der Leser wohl auch! — dass jeder Gebildete die auf den folgenden Blättern besprochenen Bilder grösstenteils aus eigener Anschauung kennt und dadurch mehr als entschädigt wird, dass wir dank dem Entgegenkommen des Meisters hier zum erstenmal vierzehn Studien von seiner Hand veröffentlichen dürfen. *Der Verleger A. Francke.*





3

DIE BILDER.

Die Kindheit. 1893.*)

Auf blumiger Wiese, über die der Frühling seine weissen Sterne ausgeschüttet hat, steht in hellem Kleidchen ein barfüssiger Knabe, mit zierlichen Fingern zwei Blütenstengel fassend. Grad in der Bildmitte richtet sich sein zartes Körperchen auf, schlank, schmal, das Köpfchen geneigt, mit sinnenden Augen, die auf das Blumenwunder gesenkt sind. Als ob er mit all den weissen Pflanzen eben aus dem Boden gesprossen wäre und in der weiten Welt nichts kennte, als die Blütenherrlichkeit, die die Sonne ans Licht gelockt hat — so verharrt er träumend, ahnend im halbwachen Bewusstsein, wie bezaubert, ein Geschöpf der Erde, wie die grünen Halme und die weissen Blumen. Nichts, als diese Menschenblüte steht im Bilde, kein Himmelsblau, keine Tanne, kein Baum, kein Strauch — nur die kerzengerade, ruhig aufgerichtete Gestalt des Kindes.

Ce que disent les fleurs. 1894.

Wie ausser der Welt, fernab von Wohnstätten, liegt das kahle Stück Erde, über das Rasenflecke und grossblumige, farbenleuchtende Blüten verstreut sind. Hier in diesem Irgendwo und Nirgends hat sich ein junges Menschenpaar, Kinder noch, die eben aufblühen, niedergelassen. Da kommt das Frühlingswunder der ersten Liebe über sie. Wie im Traum erleben sie es. Es steigt zwischen ihnen auf, kaum fassbar und doch berückend, wie der Duft der Erde, wenn die Sonne verborgenes Leben weckt. Der Jüngling schaut, sich selber fremd, mit

*) Abbildungen der folgenden Gemälde finden sich in «Kunst und Dekoration», IX. 5. 1906, Februarheft. Darmstadt, Alexander Koch, S. 190.

Die Titel und Daten der Bilder sind dem Schweizerischen Künstlerlexikon von Carl Brun entnommen. Ebendort findet sich die Literatur.

grossen Augen in den Tag. Ahnungen, die ihm das Herz schwellen und seine Kräfte aufschiessen lassen, steigen in ihm auf wie der Saft in den Pflanzen. In den schlanken Gliedern, die in schnellem Wachstum sich strecken, fliesst das junge Blut noch ruhig und gemessen. Er wird aber aufspringen und seine Augen werden hell leuchten. Sein Feuer reisst ihn zur Tat hin. Aber das Mädchen ist in die Knie gesunken, sie wendet sich zu ihm, öffnet verlangend die Hände und wagt nicht, die Arme nach ihm auszustrecken und ihn zu fassen. Mit halbgeschlossenen Augen beugt sie das Köpfchen in den Nacken und erliegt dem Ansturm der Gefühle, die aus dem Herzen quellen, und dem Zauber der Schönheit, die ihr in dem Bewunderten entgegendringt. Wie aus dem Marmor eines antiken Tempelbildes herausgeschnitten, streng in den Raum gezeichnet, so halten sich die beiden Figuren im Bilde die Wage. Frontal breit zeigt der Jüngling die kräftige Brust unter der weit gespannten Schulterlinie. Schmächtig und biegsam, in geschmeidigen Profilkurven beugt sich das Mädchen ihm entgegen. Scheu und doch hingenommen, schwach und sich dennoch bemeisternd, ist sie ganz Ausdruck innersten Erlebens. Alle Bewegungen sind nach innen gezogen. Auch die Haltung des kauernden Knaben ist von einem ruhigen Umriss bestimmt, wie ihn ein Künstler zeichnet, der für Stein und plastisches Material entwirft. Die Linien steigen und fallen in langsamem Rhythmus, immer dem Leben fein nachempfunden, aber wachsam beobachtet von einem Auge, das die Wirkung im Rahmen stetig prüft, weil sie ihm über alles wichtig ist.

Allein im weiten Raum, stumm, fast regungslos, sind die beiden Geschöpfe Opfer von unwiderstehlichen Trieben, die sich in ihnen mit demselben Zauber entfalten, wie in dem spriessenden Boden der Mutter Erde, auf der sie sich niedergelassen haben. Der Frühling hat Blumen und Menschen mit dem warmen Hauch seines Atems berührt.

Der psychologische Kern des Bildes ist also ein lyrisches Gedicht, das in Worte umgesetzt die formale Ausdruckskraft des Bildes deutet. Doch wir stellen fest, indem wir die expressive Intensität des Lineamentes noch einmal nachprüfen, dass Formen und Figuren nicht als Eins konzipiert, sondern zusammengestimmt sind, wie die einzelnen Teile einer rhetorischen Figur. Nicht das poetische Motiv ist der Ausgangspunkt des Bildes. Es ist dazugekommen wie von selbst, nachdem die beiden Figuren aneinandergerückt waren. Denn in jeder Figur allein lebt nur ein einziges formales Motiv, das für sich besteht und ohne das andere bestehen kann.

Eurhythmie. 1895.

Ein Erdenfleck, dem alle Form und alle Schönheit versagt ist, wo sich Ferne und Nähe stumpf berühren, wo eine leere Tiefe und ein nichtssagender Vordergrund ungeschieden ineinander übergehen, ist der Schauplatz eines düsteren Pilgerzuges. Eine Fünfzahl von Männern schreitet wehmütig vorüber, umflossen von einem beklommenen Schweigen, die Häupter gebeugt, die Arme „am Busen gepresst". Lange tonlose Gewänder hüllen die hohen Gestalten in das Grau der Verzichte und Enttäuschungen. Herbstblätter — feuilles mortes — liegen auf dem Wege, den ihr Fuss wandelt. Barhaupt, wie die Apostel der Entsagung und die Büsser einer Religion der Schmerzen und Weltverachtung, ziehen sie dahin, je ein Paar an der Spitze und am Ende des Zuges, in der Mitte ein Kahlkopf, voll bitteren Leids. Auf ihrem feierlichen Abstieg von der Höhe des Lebens sind diese Armseligen dem Ziele nahe. Alles, was sie auf dem langen Weg durchs Leben erfahren haben, verhüllen sie unter dem langen Fluss ihrer Gewänder, alle Wunden und Narben, alle Spuren der Not und des Alters. Nur eine Hand — sie gehört

dem Verzagten in der Mitte — stiehlt sich hervor. Kein Auge wagt aufzublicken, kein Ton wird laut. Wie durch ein gemeinsames Schicksal ist der Rhythmus ihres Schrittes, der Geist ihres Lebens, der Abstand ihrer Leiber ein und derselbe. Immer die eine grosse Gebärde der Demut. Scharf geschieden durch Wuchs und Wesen sind die Schmerzbrüder doch Diener des gleichen Kultes. Aus der Ewigkeit des Unbekannten wandeln sie in die Ewigkeit des Unerforschten. Zukunft und Vergangenheit dehnen sich wie ein endloser Weg auf ihrer Bahn. Ein unbestimmbarer Ort auf dem Erdenrund ist die Zufallsstätte, wo sie erscheinen und in dem unhörbaren Taktschritt eines Trauergeleites verschwinden. In der Erinnerung des Auges aber, das sie erblickt, bleibt nur die fünffach wiederholte Linie des Kummers und der sinkenden Kraft, die vom Nacken über den gebeugten Rücken steil abfällt, in jedem Teil erzitternd von dem Schmerz, der die Ärmsten durchbebt.

Ein moderner Dichter hat die Wehmutsstimmung der «sinkenden Zeit», vielleicht sogar mit ähnlichen Stilmitteln, so ergreifend gemalt, dass ich Stefan Georges Verse hersetze, gleichsam ein Lob, das der Dichter dem Dichter singt.

So zieht ihr im Düster und euer Geleit
Ist lächelnder Strahl — ihr die sinkende Zeit.
Da alles gesagt ist im stummen Verein
Ihr fühlet gefasst die unwendbare Pein:

Wer ganz sich verschenkt, wie er wenig empfängt
Und blühende Stirn in die Fernen nur drängt.
So zieht ihr im Düster und euer Geleit
Ist lächelnder Strahl — ihr die sinkende Zeit.

Und manchmal noch, wenn ein milderer Ton
Ein engeres Schmiegen wie Rührung und Lohn,
Und wenn euch ein deutendes Schweigen umfliesst,
Erscheint es, dass leis eine Hoffnung euch spriesst;

Mit zitternden Armen am Busen gepresst
So haltet den ziehenden Abend ihr fest,
Ob er für die einzige Stunde nur säumt . .
Doch euer Geleit hat vom Morgen geträumt.

Der Auserwählte. 1893.

Eine seltsame Zeremonie spielt sich vor unsern Augen ab. Wir werden Zeugen eines unbekannten Kultus, dessen verborgener Sinn sich mit aufdringlichen Zeichen geltend macht, als wäre es ein Leichtes, ihn zu fassen. Und doch bedarf es eines Schlüssels, um das Rätsel zu lösen. Eine dunkle Symbolik weht durch das Bild, und die Gedanken, die darin stecken, sind orphische Weisheit. Sie stehen nicht klar und durchsichtig da, gleichsam mit festen Füssen an der Erde haftend. Sie schwanken und zittern. Aller Symbolik ist es eigen, dass um ihre farbenschillernden Blütenkelche die Gedanken gleich Faltern kreisen. Wer die Blume mit festem Griffe anfasst und bricht, nimmt ihr das Leben.

Wie die Säulen eines Rundtempels umstehen sechs geflügelte Genien, Blütenstengel in der Hand, einen kauernden Knaben, der mit zarten Händchen in einem eingehegten Bezirk ein Bäumchen gepflanzt hat. Ist es eine Weihestunde, in der die Mächte der Zukunft durch Gaben und Opfer beschworen werden sollen? Die Himmlischen haben Blumen gebracht, Segenswünsche und Zauberworte.

Man will es sich nicht eingestehen, dass die Mystik des Bildes in der naheliegenden Beziehung zwischen dem Bäumchen und Knäblein offen zu Tage liegt. Der Aufwand von feierlichen Motiven ist eigentlich zu gross, um den Vergleich der beiden Sprossen zu rechtfertigen.

Aber es könnte kein besserer Beweis gefunden werden für die stimmungweckende Kraft der Zeichensprache symbo-

lischer Formen und Figuren und ihren allgemeinen Inhalt, als die Tatsache, dass die Oedipusgaben des Beschauers vor dem Bilde sich bereit stellen, um des Lebens tiefsten Sinn zu lösen und sich zufrieden geben müssen mit dem Tropus, dass die Jugend des Menschen dem Spross gleicht, der in die Erde gesenkt ist, damit er wachse, blühe und gedeihe.

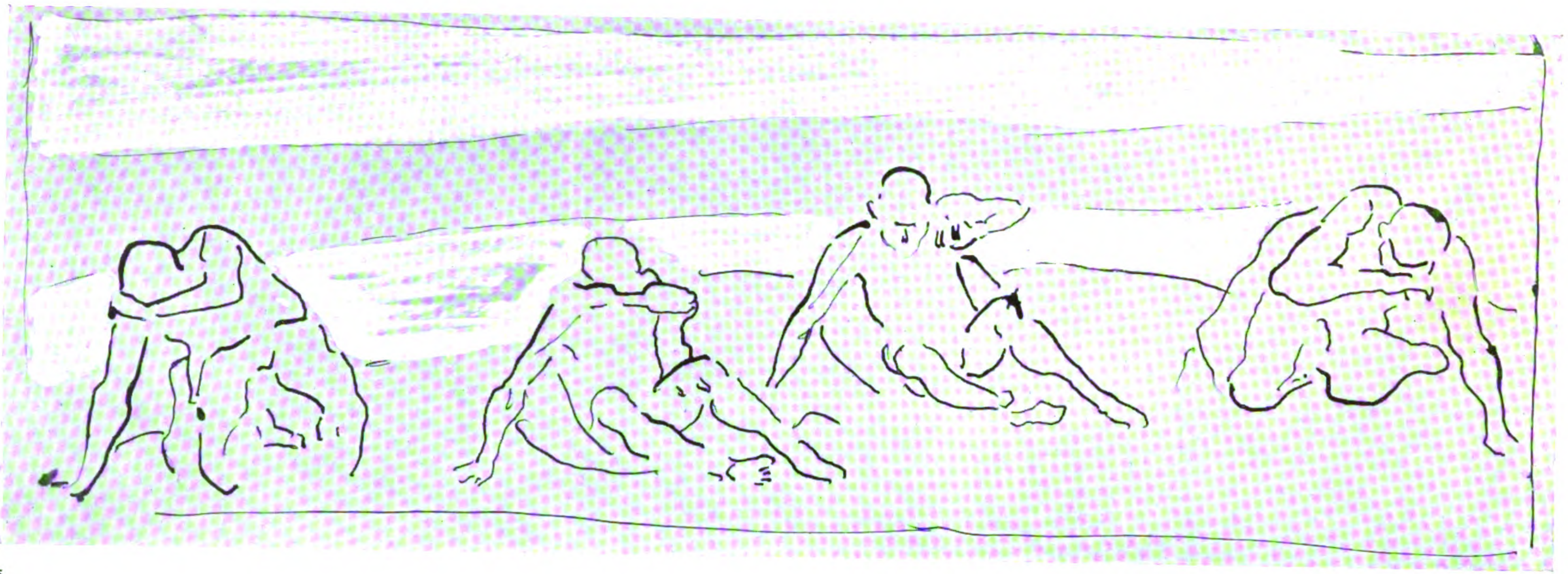
Wie gebannt stehen wir vor den zeremoniellen Steillinien dieser Flügelgenien, die in starrem Tiefsinn um den magischen Kreis sich aufgereiht haben, wie Schicksalsgeister, die Wache halten gegen die bösen Mächte des Zufalls, der Bosheit und Zerstörung. Die vielfache Wiederholung dieser schlanken Leiber mahnt und droht. Wie die hohen Stämme im Föhrenwald, wie die Pfeiler in einer gotischen Kathedrale, wie die Pfeifen und Röhren einer Orgel stehen sie nebeneinander. So wirkt das vielfach wiederholte Anathema und so das immer gleiche Hallelujah im Ritus der Kirche.

Steil, still und standhaft ragen diese beschwörenden Geister auf. Schier regungslos, nur leise erzitternd, wie Birkenstämme im sanften Frühlingswinde, tun und sagen sie nichts. Und wenn dennoch ein intensives Leben in dem ruhigen Bilde waltet, so geht es aus von dem System der bedeutsamen Vertikalen, die den Bildeindruck bestimmen. Nur ein kleiner Ausschnitt wird von dem Himmelsgewölbe frei. Kahl und flach ist die ferne Linie, wo sich Himmel und Erde berühren, nur ein schmaler Streifen. Das Ein und Alles im Bilde sind die hohen Parallelen.

So enthüllt sich der Sinn des Bildes als Linienfunktion. Das erzählerische Motiv poetischer Natur gibt nur den symbolischen Beigeschmack. In der Sprache des Ateliers ist Titel und Thema nur der Leim des Vogelfängers, den der Maler nun einmal nötig hat, weil er ausstellt und mit Jury und Publikum zu tun hat. Ihm aber und allen Schauenden ist der Organismus des Lineamentes Problem und Lösung zugleich.



4



5

Und in der Tat, wie viel feinstes Leben und schärfste Beobachtung steckt in der scheinbaren Sorglosigkeit des billigen Parallelismus, der sich hier so aufdringlich behauptet!

Kehren wir zu dem Orakelsinn des Bildes zurück, der uns zuerst beschäftigt hat, so müssen wir anerkennen, dass die Zeichensprache des Lineamentes den Sinn des Bildvorwurfs eindrucksvoll unterstützt. Die Allgemeingültigkeit des Gedankens vom Werden und Vergehen, Spriessen und Wachsen, im Milieu zwischen Himmel und Erde mit schwebender Feierlichkeit vorgetragen, verträgt eine Symbolik, die sich mit gutem Recht in die strengen Formen archaïscher Stile kleidet. Und der symbolische Charakter, der an sich schon zu poetischer Betrachtung neigt, führt dann die Phantasie über den Moment der Gegenwart hinaus in die Zukunft, wie jeder Geburts- und Taufakt. Die lilienschlanken Engel werden ihre kurzen Flügelchen ausbreiten und gen Himmel aufsteigen, von wo sie herniedergeschwebt sind. Ihr Schutz aber bleibt dem Homunkulus gewahrt und dem Reis, das in den Boden gesenkt ist. Es wird Wurzeln schlagen, sich in die Höhe recken, seine Krone ausbreiten und Schatten spenden. Der Segen wird in seinem Wipfel wohnen. Wer sich in seinem Schutze niederlegt, wird die Stimmen der Genien hören und wird leichteren Sinnes seines Weges ziehen. Denn er hat das hohe Lied vernommen von der Unvergänglichkeit alles Lebenden und Wirkenden. In immer neuer Form und immer neuer Kraft lebt das, was war, wieder auf. Der Tod ist kein Ende, nur ein Übergang.

Aber wohin verflattern die Phantasien, die die feierliche Weiheszene geweckt hat? Immer noch ragen die hohen Parallelen gen Himmel, die hehren Zeugen des armen Erdenwürmchens, das so ängstlich in die Knie gesunken ist und den Blick nach oben erhebt.

Ames déçues. 1891/92.

Wieder, wie bei der «Eurhythmie», eine Fünfzahl vom Unglück Gebeugter. Wieder die gleichförmige Melodie des Weltschmerzes. Auf schmaler Bank sitzen die Lebensmüden nebeneinander; aufrecht aber innerlich gebrochen. Nun erliegen die «Enttäuschten». Die Häupter in die Hände aufgestützt, halten sie willenlos, ohne Klage und Seufzer still. Wo das Verhängnis waltet, ist Zerstörung und Chaos. Es entwurzelt die stärksten Stämme und wirft die Mächtigsten aus der Bahn. Verwüstung bezeichnet seine Spur. Hier aber herrscht Ordnung. Um so mehr wirkt das starre Symbol innerer Harmonie, das hier den Zusammenbruch und die Ohnmacht vor Augen führt. In rhythmischer Gliederung ist das Grüpplein Unglücklicher fein säuberlich zusammengestellt. Sie halten Abstand und Ordnung. Die Schicksalsgöttin hat ihre Opfer aufgereiht, als wolle sie an ihrem Jammer sich weiden. Sie stellt sie zur Schau. Wahllos trifft ihr Schlag das irrende Menschengeschlecht. Niemand entgeht ihr. Wer sind die Gequälten? Menschen, Erdenpilger, Sterbliche. Einst «gross und mächtig», nun still und verzagt. Wie sie da sitzen, sind sie Repräsentanten der ganzen Menschheit. Es ist das Armensünderbänklein, auf dem ihnen ein Platz bestimmt ist, nachdem sie von der Tafel der Freude fortgewiesen wurden. Zeitlose Existenzen, Bürger eines unbekannten Volkes, Söhne einer unbestimmten Zeit, Kinder eines nicht erfragten Schicksals, irgendwo und irgendwann Geschöpfe dieser Welt, zeigen sie sich dem blühenden Leben als Schreckbild des menschlichen Kummers. Ein modernes Totentanzbild, hinter dem die Masken Ibsens und Tolstois lauern. Die Busspredigt eines Pessimisten. Ein Gedanke, der aus dem Klagelied der Enterbten genommen ist. Der schmerzliche Protest des Genies, dem die Stunde der Anerkennung noch nicht geschlagen hat. Der entsetzliche Traum eines Leidenden, der auf den ersten Sonnenstrahl wartet und den hellen Tag sich ersehnt.

Der Tag. 1900.

Statt der unbarmherzigen Horizontale, die in dem Bilde der Enttäuschten die Fläche zerschneidet und gleichsam die unbegrenzte Dauer manifestiert, die dem Walten des Unglücks bestimmt ist, bringt der «Tag» das wohltuende Ansteigen und Abschwellen eines weitgespannten Bogens als Grundlinie.

Helle Frauen mit dunkeln Haarflechten, wieder eine Fünfzahl, sitzen im offenen Halbkreis, neigen sich, beugen sich, falten die Hände, blenden die Augen ab, als könnten sie, Töchter der Nacht, den Schein des Tages nicht ertragen; sie heben die Arme, erzitternd und von Schauern durchrieselt; ihre ausdrucksvollen Glieder, ihre biegsamen schlanken Leiber künden von einem seelischen Überschwang der Gefühle und Empfindungen, die zu deuten kein Mittel gefunden wird. Ist es Erkenntnis, Andacht, übermenschliche Einsicht, ist es Schmerz, Ahnung, Not, was sie erfüllt? Aber was sie auch sinnen, erleben, — keine ist Seherin und Kassandra ihres eigenen Geschickes; der Menschheit ganzer Jammer fasst sie an. Sie sind Vestalinnen eines heiligen Dienstes, der im hellen Licht des strahlenden Tages nur dem Schmerz nächtiger Ahnungen huldigt. Sie kennen nicht die Freude und haben nie gelacht.

Wie die Strophen eines Gesanges sind sie durch Rhythmus und Ordnung miteinander verbunden. Die Melodie schwillt an, erreicht eine klare Höhe und sinkt in die strenge Form der ersten Takte wieder zurück. Vom Morgen zur Zenithöhe des Mittags und bis zum Einbruch der Nacht umspannt der Sonnenbogen den Tag und in ihm alles Menschenweh. Den eng verbundenen Gedanken eines ernsten Menschen gleich ist jede einzelne dieser symbolischen Frauen ihrer Schwester dienstbar und mit ihr zusammengehörig. Erst als Ganzes, als der verflochtene Reihen, erhalten sie Sinn und Bedeutung. Das wundervolle Leben dieser stummen Gebärden wird zum Lied. Gelöst und frei, ist doch

jede von ihnen gelenkt und bestimmt durch den Organismus der Grundform. In diese alles umspannende Einheit eingefügt, fühlen sie ihre Kraft als Einzelexistenzen erlöschen, aber sie sind untrennbar und auf ewig verbunden durch den Strom geheimnisvoller Mächte, der sie jung erhält und ihrer Erscheinung Dauer und Notwendigkeit gibt. Die innere Ordnung, die die Gruppe gleich einem Gesetz bindet, zieht die Aufmerksamkeit in ihren magischen Kreis und gibt Ruhe, und Schmerzlosigkeit, weil sie alles Leben und jede Dissonanz in Rhythmus auflöst.

Zeit- und raumlos ist die Existenz dieser Wesen. Sie leben nicht und vergehen nicht. Wie das Lotosblatt im Ganges schwimmt, so dies Eiland, das aus der Ewigkeit aufgetaucht ist und die Horen über Zeit und Raum dahinträgt. Blumen wachsen, Farben des Morgenrotes erscheinen, unbestimmbare Fernen dehnen sich. Nirgends feste, organische Form, keine Kante, keine Grenze. Nur das Symbol des Ewigen ist gegenwärtig: Die Ordnung und Eurhythmie.

Die Empfindung. 1903/04.

Es könnte scheinen, als ob diesem Meister die Ordnung der Figuren die grösste Sorge seiner künstlerischen Arbeit wäre. Das ist gewiss der Fall. Aber er sucht immer neue Lösungen, wie etwa in den vier schreitenden weiblichen Gestalten der « Empfinduug ». Der tragisch-resignierte Charakter, der bei seinen Figuren oft so stark hervortritt, fehlt diesen Frauen. Sie sind gleichsam ohne Sinn. Aber sie sind voller Leben. Sie wandeln und schreiten mit jener stillen Ausdrucksfähigkeit, deren der Mechanismus des menschlichen Körpers auch ohne Worte und Mimik fähig ist. Jede Bewegung ist klar, bestimmt, sicher in den Gelenken, deutlich im Linienductus, sie klingt durch die ganze Gestalt

hindurch, sie hat Grazie und Anmut, weil sie der richtige Ausdruck dieser gestreckten Proportionen und überschlanken Glieder ist. Sie ist Funktion dieses eigenartigen Wuchses. Mehr noch: sie lässt in jedem Teil des Körpers, wie er sich hebt und senkt, wie er dem Gange folgt, Schritt für Schritt, gleichsam ohne Ziel, ohne Trieb, nur aus Behagen an der Bewegung, im vollen Körpergefühl, sie lässt eine Empfindung zu Tage treten, die ohne leidenschaftliches Streben oder plötzliche Erregung zu sein, doch mit ihr identisch ist. Die Empfindung entspricht dem ruhigen Atmen dieser Geschöpfe und der natürlichen Freiheit ihres Daseins. Sie ist variiert in der verschiedenen Haltung, aber sie ist im Grundton gleich, wie ihre Leiber sich gleichen. Sie ist ihr Leben. Sie schauen und nehmen durch ihre Sinne die Welt wahr. Sie folgen dem Lebensdrange ihrer Körper. Sie schreiten dahin, wie das edle Wild über die Wiesen zieht, wie der Vogel in den Lüften fliegt. Jede ist anders und nur ihr Eigen. Deshalb klingt auch durch die sanften Kurven ihrer Körper ein immer anderer Ton, denn der Körper ist nur Sinnbild ihrer Seele. Insofern ist der menschliche Leib für Hodler das unerschöpfliche Gebiet künstlerischen Studiums. Vielleicht kann deshalb nur ein künstlerisches Auge die deutliche Formensprache dieses stummen Bildes lesen, auf dem der Brennpunkt seelischen Ausdruckes, das Gesicht, bei keiner Figur sich voll uns zuwendet.

Diese Sinnfälligkeit des Gestus ist für den Meister Ausgang und Ziel immer neuer Versuche. Vielleicht ist sie der Kernpunkt seiner Arbeiten überhaupt. Er behandelt den Gestus als das eigentliche Problem seiner Kunst, soweit sie sich in Zeichnungen und Skizzen entfaltet. Für ihn aber ist sein eigentlicher Sinn die Linie. Nur wo sie Seele und Empfindung ist, fesselt sie ihn. Keine mehr als das Linienspiel des menschlichen Körpers.

Die heilige Stunde. 1907. Die Liebe. 1909.

Nur in zwei Werken ist ein anderer Ton als der pessimistischer Resignation angeschlagen, der in einer gewissen Zeit seines Schaffens vorherrscht. Die «heilige Stunde» und «die Liebe» stehen im Zeichen blühender Rosen und heisser Farben. Freilich kommt auch hier nicht die Leidenschaft zum Durchbruch, weder im Motiv noch in den Farben. Aber die Sehnsucht des Menschen nach Glück und Genuss giebt dem Meister den Stoff zu einer Darstellung, deren gemässigte Üppigkeit ahnen lässt, dass auch dieser konstruktive Kopf seinen klaren Verstand mit offenen Augen durch Elysium geführt hat. Wenn irgendwo, so müsste der Moralist in diesen gedämpften Schilderungen jene Reserve anerkennen, die er verlangt, wenn von dem Allzumenschlichen des Daseins die Rede ist. Die wohltemperierte Rhythmik dieser Bilder kann nur gewürdigt werden, wenn der Vergleich mit der Nacktmalerei des modernen Impressionismus oder mit der Erotik der Alten und der Renaissancemeister nicht gescheut wird. Vor diesem Bilde hätte einen Tizian das Frösteln ergriffen, ein Pariser würde suffisant lächeln.

Das Jenaer Universitätsbild: Die preussischen Freischaren von 1813. 1909.

Hatte die Welt der Idee für die bisher betrachteten Bilder das Thema gegeben, so ist's wieder die Geschichte, aus der Hodler jüngst überraschenderweise den Stoff zu einer grossen Komposition für ein Wandgemälde empfangen hat. Wie er sich bis dahin entwickelt hatte, erwies er sich als ein unhistorischer Geist, als ein Mann, dem die physische und geschicht-

liche Realität nichts sagt; der nur die Idee in ihr erkennt. Ein Stück Hegel. Gesetze, Ordnungen, Rhythmen, Ideen, das ist seine Welt. Plötzlich ein historisches Gemälde. Ein hochpatriotischer Moment bildet das Thema: Die Erhebung der preussischen Freischaren von 1813. Das Bild ist für die Universität Jena gemalt. Zufällig trifft es sich, dass der Schweizer den Deutschen das Bild malt. Im Reiche der Kunst sind die Grenzen nicht so ängstlich gezogen wie auf der geographischen Karte. Aber das Merkwürdigste ist doch in der sogenannten Entwicklungsreihe dieser Gemälde der sprunghafte Wechsel der Motive. Unvorbereitet durch das Vorangegangene erscheint nun die historische Grosstat, das Genrebild im Lichte patriotischer Weihereden, die akademische Preisaufgabe, das Konkurrenzausschreiben eines Senates mit pädagogischen Absichten, und derselbe Künstler, der eben die Abstraktionen der Symbolik geschaffen hat, malt Uniformen, Flinten, Säbel und Sättel.

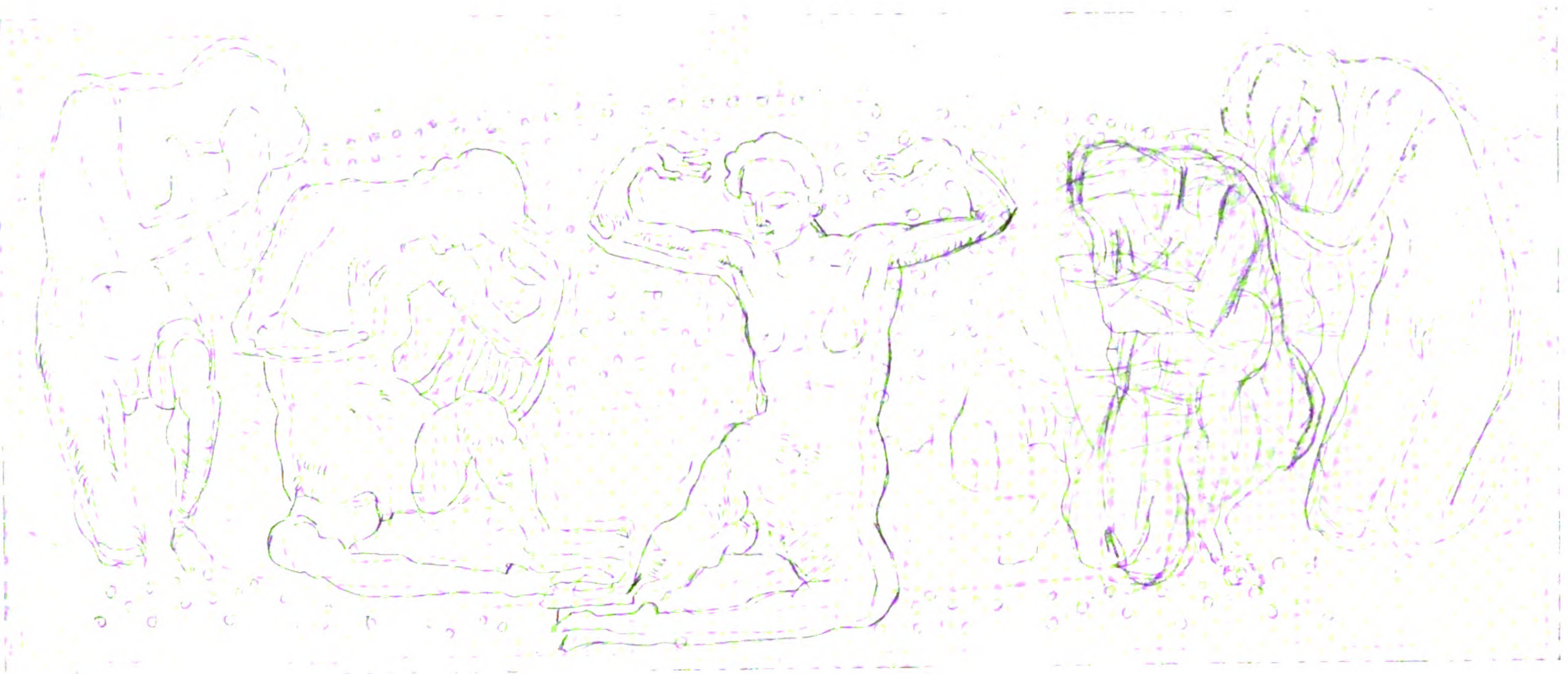
Freilich malt er das Bild so, dass die historische Anekdote und die genrehafte Ausstattung der Szene in der Komposition ganz und gar verschwinden. Die zahlreichen Zeichnungen mit ihren Entwürfen und Versuchen sind ein erstaunlicher Beweis für den langen Prozess, den das Werk vom erzählerischen Episodenbilde bis zum grossfigurigen Wandgemälde rhythmischer Ordnung durchzumachen hatte. Es galt dem Stoffe alles Zufällige, Vorübergehende zu nehmen und im Kostüm und in den Figuren den heroischen Zug zu geben. Von Blatt zu Blatt verfolgt, handelt es sich um eine Reduktion alles Naheliegenden und Selbstverständlichen. Bei diesem Künstler sind nicht die Einfälle der ersten Stunde die nachhaltigsten und besten. Er sucht und studiert. Jede Linie wird gemessen, jede Masse für das Gleichgewicht im Bilde abgewogen, die Figuren werden hin und her geschoben, visiert, im Rahmen konturiert, als Silhouetten gegen einander abgestimmt, um des einen Endzweckes willen:

in der ausdrucksfähigen Figur den Linienzug, das Massenverhältnis, das Bewegungsmoment, die sprechende Kurve, die redende Geste, den Wohlklang der Grundform so festzuhalten, dass die Einheit der Komposition einen Notwendigkeitscharakter hat. Bei einem historischen Gemälde aber liegt diese Notwendigkeit nicht im Kostümlichen, noch in irgend einem Grade der historischen Treue, sondern in dem dynamischen Wert der bewegenden seelischen Kräfte.

Der Meister suchte sie in dem Willen des Volkes: gegen den Feind, drauf und dran! Er ist in dem rhythmischen und unaufhaltsamen Schritt der marschierenden Bataillone zum Ausdruck gekommen.

Ein anderes Moment ist ihm die Eile und Hast dieser stürmischen Volkserhebung, ihre jugendliche Überstürzung, das Feuer der Leidenschaft. Ihre Träger sind die Gruppen des Vordergrundes. Selbst die Rosse der Kavalleristen sind von der Unruhe ergriffen. Ein einziger Elan, der durch Mensch und Tier geht. Jeder Augenblick ist kostbar. Es wird losgeschlagen.

Ein letztes Moment rein kompositioneller Art war der Ausgleich zwischen dieser starken horizontalen Bewegungsrichtung der Fusstruppen und der nach allen Seiten ausstrahlenden Unruhe der Berittenen im vorderen Plane. Eine Zentrierung dieser ersten Gruppen hat der Maler nicht gewollt oder ausgeschlagen. Die mächtigen Pferdekörper rahmen die Massen an dem Bildrande ein, ohne dass sie sich völlig korrespondierend ausgleichen. Aber eine Beziehung des hinteren zum vorderen Plane oder eine rhythmische Zusammenfassung der Nahgruppen ist nicht zustande gekommen. Der Wille des Meisters geht in diesem Falle eigene neue Wege, die die vorausgehenden Lösungen seiner Tafelbilder nicht vermuten lassen.



DER WILLE UND DIE WELT.

ie Bilder, die an uns vorübergezogen sind, gehören einer streng abgeschlossenen Formenwelt an. Ein fester und klarer Wille behauptet sich in ihnen und heischt Aufmerksamkeit und ernste Beschäftigung. Ihr Schöpfer — das sieht man ihnen an — ist ein besonnener Denker, ein überlegter Arbeiter, der seinen Anschlag mit Vorsicht aufstellt und beharrlich durchführt. Er wird auf den Schaukelwellen moderner Kunsttheorieen von einem breiten, solid gezimmerten Prinzip getragen. Jedes neue Werk ist zwar immer bewusster und reicher, aber doch das immer gleiche Bekenntnis derselben Gesinnung, die ihn ganz erfüllt. Sein Werk deckt sich mit seiner Person. Auf gerader Bahn schreitet seine Arbeit voran. Ferdinand Hodler ist eine charakterfeste Willensnatur, die Plan und Ziel mit jener Stetigkeit verfolgt, wie sie nur eine unbeirrbare, früh erkannte Aufgabe und das Bewusstsein der Pflicht verleihen.

Je klarer aber die Konsequenz seines Schaffens, um so seltsamer ist die Formensprache seiner Werke. Es ist nicht schwer, die Sonderart seiner Figuren zu erkennen, aber es ist unmöglich, ihnen den Reiz der Schönheit abzugewinnen, wenigstens jener Schönheit, mit der die Kunstschwärmerei unserer Zeit sich die Phantasie erfüllt hat, indem sie das Ideal vergangner Epochen zu dem ihrigen macht. Sie sind der sinnlichen Anmut bar und ermangeln des Zaubers, den nur die heissblütige Kunst südlicher Völker verleiht, jenes Formenadels, der die Sinne der Menschen berückt und Bewunderung um die Gestalten eines Künstlers verbreitet.

Starke, breitschultrige Männer, Landsknechte an Wuchs und Wesen, wandeln mit schweren, wuchtigen Schritten dahin, ein

urwüchiges Geschlecht, zum Waffenwerk geboren. Es erscheinen schlanke, biegsame Frauen und Mädchen, von einer spröden Herbigkeit der Bewegungen, aber durchdrungen von einer beschwerenden Empfindung, die sie des Glückes beraubt, auf leichten Sohlen zu tanzen, hochgewachsene Jungfrauen, die ihre Körper tragen, als wären sie sich ihrer Kraft bewusst, aber nicht des Zaubers ihres Geschlechts. Sie atmen keine Freude. Ihr Blut fliesst ruhig in dem verständigen Rythmus abgeklärter Wesen, die vom Leben Einsichten und Erkenntnisse erwarten, aber nicht das Selbstvergessen im Genusse starker Triebe. Begegneten diese Geschöpfe, die so irdisch und gehemmt auf ihren Bahnen pilgern, den marmorstolzen Göttern der Antike, und den lebenstrahlenden, geisterfüllten Gestalten der Renaissance oder gar den leidgebeugten, wehmutsstillen Büssern der Gotik, so würden diese alle die Gemeinschaft mit dem jüngstgeborenen Geschlecht freier Phantasiegeschöpfe, dem der Seelenzwiespalt den Blick getrübt und den Schritt gelähmt hat, weit von sich weisen und an ihnen vorübergehen, erhobenen Hauptes, von ihrer Gegenwart gequält und im Innersten verletzt.

Hodlers Figuren sind nicht aus den Pforten herausgetreten, hinter denen das Paradies der Schönheit in heller Sonne lacht. Aber sie sind auch keine niedrigen Wesen und Kinder platter Alltäglichkeit. Sie sind nicht aus dem Dunst proletarischer Tavernen aufgestiegen; eine scharfe, durchsichtige Luft umweht sie. Sie stammen von einem Geschlechte, das rein gezüchtet und frei entwickelt, den abgeschlossenen Sinn einer eigenartigen Rasse bewahrt. Sie haben etwas von dem gemessenen Gebaren jener mittelalterlichen oder Signorellischen Freskenfiguren, die geschaffen scheinen, um durch die Jahrhunderte vor Blicken der Ehrfurcht dahinzuschreiten. Auf ihren Lippen glänzt nicht der Tau des Glückes, den die Sorglosen trinken. Sie entfalten nicht ihre Glieder mit dem Behagen eines wonnigen Weltgefühles. In grauen Farben spielen ihre langen und doch

knappen Gewänder. Ein tiefes Blau kleidet die Frauen, ein ernster Ton, den die rosigen Grazien nicht wählten. Und wie ihnen das Lächeln fehlt, so auch der starke blühende Reiz vollblütiger Erdenkinder.

Auch die Männer haben den Stolz und den Trotz auf ihrer langen Fahrt von der Höhe des Lebens, die hinter ihnen liegt, verloren. Ein Zug des Leidens ist ihren Gesichtern eingegraben, sie beugen sich unter dem sausenden Hieb, den die dira necessitas unsichtbar über ihren Häuptern durch die Luft schwirren lässt. Die Frauen erzittern und winden ihre biegsamen Körper, als durchströmten sie unnennbare Gefühle quälender Ahnung und bittrer Seelennot.

Längst haben sie den Zauberwald der Kinderträume verlassen und nun irren sie auf dem Erdenrund umher, nicht suchend, noch fliehend, Wandrer und Pilger, in nie beendigter Fahrt. Ein Sehnen ohne Mass und Ziel umweht die schwarzen Flechten ihres aufgelösten Haares, mit Schaudern wehren sie den Ansturm unsichtbarer Gewalten ab, als besässen sie besondere Organe, mit denen sie das ungeheure Leid des Lebens und die Sorge des Tages aus fernster Zukunft spüren, wie den Lufthauch, den der Flügelschlag der vorüberfliegenden Erynnien ihnen zuweht.

Selbst wenn sie das Glück der Liebe im Sinnenrausch genossen haben, erhellt sie nicht das Lächeln der Seligkeit. Schlafumfangen, ermattet und leer fallen sie hin und versinken in das Nichts des Bewusstlosen oder in die Schattentiefen der Träume.

Ein Erotiker südlicher Kultur aus der Renaissance hätte ein hohes Lied der Liebe angestimmt, und den Triumph der Sinne gefeiert. Unser Meister aber wandert an den schlafenden Paaren vorüber, wie Dante im Inferno. Wie ein Epiker sieht er nur die grosse allgemeine Wahrheit menschlichen Lebens. Er schildert und verrät nie seine Ergriffenheit. Schläfer sieht er,

Kinder der Welt. Gleich einem Traum ziehen die Stunden des Glücks und der Erschöpfung über sie hin. Diese Distanz innezuhalten, die erst erlaubt den Stoff losgelöst von dem Gespinnst des Geschehenden zu betrachten, und in dem isolierten Fall die allgemein menschliche Bedeutung zu erkennen, ist dem Künstler innerster Vorsatz. Aber sei die Ferne noch so gross, in der er den Stoff darstellt, der prüde Laie und vollends der moralische Schnüffler werden ihn immer wieder zu sich heranziehen und ihm mit ihren Händen wieder den Dunst des Gemeinen anheften.

Alle Gestalten Hodlers, so genau sie auch nach der Natur und vor dem Modell studiert sind, entstammen dieser Ferne. Alle Affekte äussern sich gedämpft. Nur die Depressionen des Willens, alle passiven Zustände sind bis zum äussersten getrieben, jedenfalls mehr im Ausdruck gesteigert als irgendwelche Gefühle des Glücks und der Lust.

Qualvoll und zum gespenstischen Schrecken wird seinen Menschen die Nacht, wenn sie den Tag von sich geworfen haben, wie der Lastträger seine drückende Bürde, und wenn sie als Opfer den Rachegeistern und der gierigen Nachtmar verfallen. Dann kauert auf ihnen der quälende Alpdruck des bösen Gewissens. Frau Sorge hält ihnen die Nachtwache in schattengrauen Schleiern.

Wenige Maler haben in ihren Werken soviel Lebensanschauung vorgetragen wie Ferdinand Hodler. Was er malt, ist nicht das Leben in seinem Fluss und in der unerschöpflichen Fülle des Individuellen. Er malt ohne Herz und ohne Mitgefühl für den Einzelnen eine Weltbetrachtung, die sich von den Einzeldingen bewusst frei macht und das immer Wiederkehrende und typisch Gleichartige zu begreifen sucht. Ernst in seinem innersten Wesen, ein harter Wille und von aller Sentimentalität unberührt, ist sein Geist anakreontischer Anwandlungen nicht fähig. So ist es kein Zufall, dass erst allmählich, gleichsam in

den resümierenden Kapiteln seines Malerwerkes, auch die frohen Seiten des Lebens und „heilige Stunden“ köstlichen Glückes aufkommen. Die grossen Hauptpartien sind einer Weisheit voll, die nicht am kastalischen Quell geschöpft ist.

Auch in der Figurenbehandlung ist er von den Gewohnheiten seiner ersten Zeit abgewichen. Am Beginn gibt er den bekleideten Gestalten den Vorzug und hüllt sie in die langen feierlichen Gewänder, deren steiler Faltenzug eine oft gequälte Monotonie des Parallelismus zur Folge hat. Dann wendet er die knapp anliegenden Draperien an, die der Körperbewegung sich anschmiegen und eine viel deutlichere Resonanz von Wuchs und Haltung geben. In der „Liebe“ behandelt er den Akt und verzichtet so gut wie ganz auf die begleitenden Motive der Gewandung.

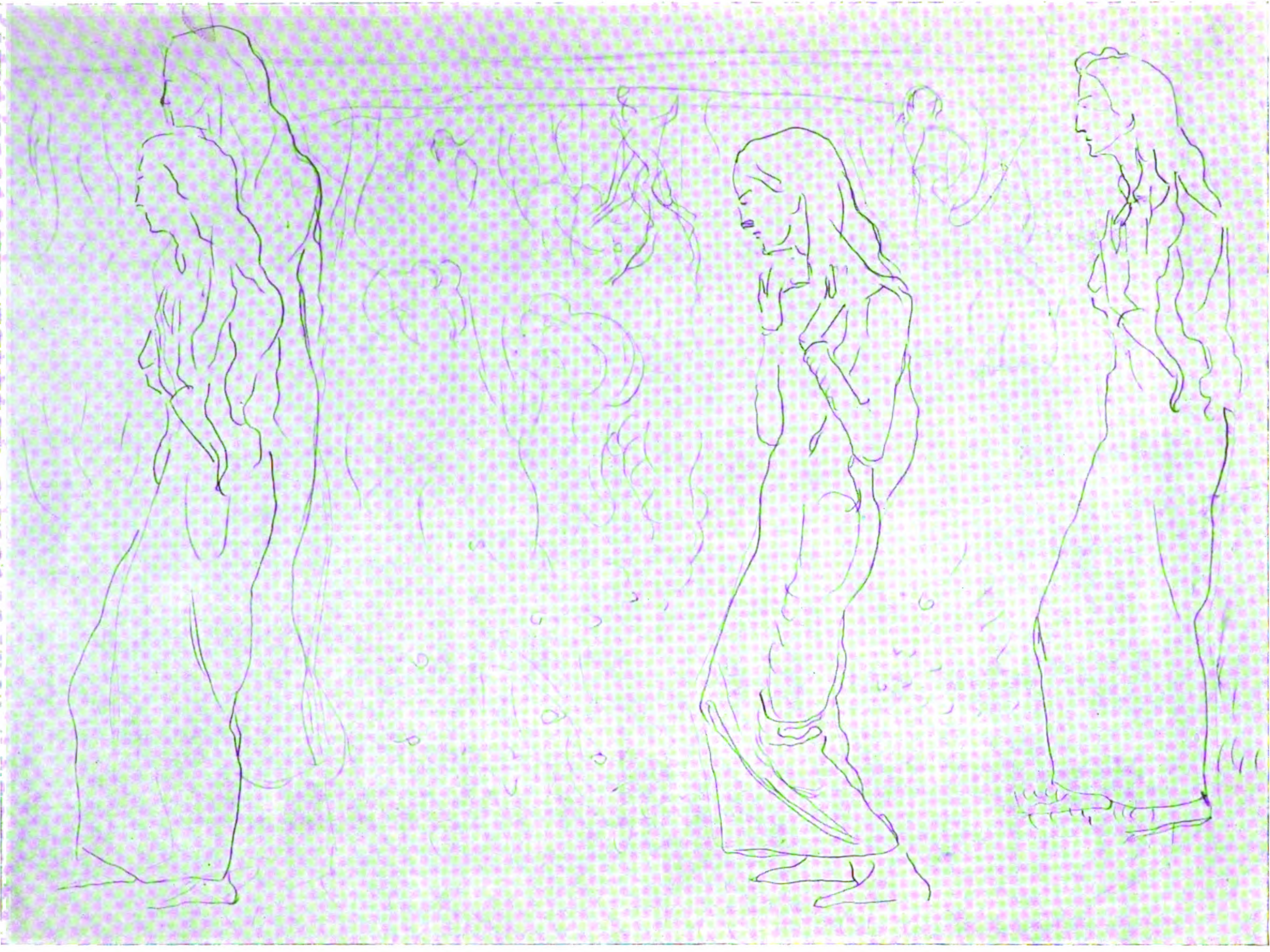
Ähnliche Wandlungen sind in der Farbigkeit seiner Bilder zu verfolgen. Solange er die gestreckten Typen in dem stilisierten Archaismus der Schleppgewänder pflegt, ist er fast farblos. Er stimmt alles auf grau und leblose Akkorde, zu denen der wolkenverhängte Himmel und der trockene Ton der Erdfarben harmonisieren, in einem bittern Zusammenklange der Verzichte und stillgetragenen Schmerzen.

Er hat dann eine Periode feuriger Töne, in denen ein flammendes Rot, ein krasses unverhülltes, herzloses Rot die Führung hat oder alles in ein schweres Blau getaucht ist, ein Blau, dem nie das Licht der Sonne noch die Tiefe des Meeres Ausdruck und Seele gegeben haben. Die Farben der Romantik verraten ihm nicht ihren geheimen Sinn und schliessen vor ihm ihre Kelche wie die Blumen, wenn der Schatten der Nacht sie trifft. Aber er hat ein scharfes Empfinden für die harte Skala ernster Farbenreihen, die zu dem Wesen seiner Abstraktion passen, und wenn er die Dinge auch nicht impressionistisch im Licht des Tages sieht, so entbehren sie nicht einer eindringlichen Ausdruckskraft

und tendieren immer zum Hellen. Er erreicht sogar eine symphonische Wirkung von einem klug berechneten Spiel der Kontraste. Nur darf man nie daran denken, seinen Kolorismus an der Wirklichkeit zu messen, noch weniger an der Palette der klassischen Koloristen älterer Epochen, wenn er auch nicht die Prüfung auf einen intensiven Lichtwert zu scheuen braucht. Seine „schwarze" Periode liegt zu Beginn seines Schaffens. Die Tafeln werden dann immer lichter, und da alle Schatten farbig aufgelöst sind, sich also nirgendwo eine dunkle undurchsichtige Masse in seinen Bildern findet, sind sie voller Klarheit und von durchaus moderner Helligkeit.

Mag auch sein Figurenstil gelegentlich einen Hinweis auf die alten Muster mittelalterlicher Fresken erlauben, in seiner Farbe ist er ganz modern und sogar immer heller geworden, gleichsam durch die Konkurrenz der impressionistischen Blendfarbe in einen grellen Ton hineingedrängt, an den er in den Achtzigerjahren noch nicht gedacht hatte. Der reichliche Gebrauch von Weiss und neuerdings von Blau bezeigt auch seinen grundsätzlichen Gegensatz zum Lebensschein des Pleinair oder zum Stimmungsleben des Galerietons. So bleibt er auch im Kolorismus gedankenhaft und abstrakt.

Ich bezweifle, dass seine Farben bei irgend jemand das Gefühl des Wohlbehagens und träumerischer Harmonie aufkommen lassen.



DER PARALLELISMUS.

s ist gewiss, dass die Menschen einerlei Fleisch und Blut sind und ebenso gewiss, dass jeder einzelne von ihnen ein Sonderwesen ist, eine Individualität. Frühere Kunstepochen, etwa gotischer Zeiten, haben mehr Gewicht auf das gelegt, was uns eint. Die Geistesrichtung der neueren Epochen hat vor allem das betont, was uns trennt. Ein Kultus der Individualität hat sich geltend gemacht, der zu einer ebenso grossen Verzärtelung wie unberechtigten Vergötterung der besonderen Eigenschaften geführt hat, selbst wenn diese weder Vorzüge noch Tugenden sind. Dabei ging, wenn auch nicht der Natur und den Schicksalsmächten, wohl aber den Menschen die Aufmerksamkeit verloren für das, was ihnen allen gemeinsam ist und wodurch sie in gleichem Maasse denselben Gesetzen des Werdens und Vergehens unterworfen sind. Ob Mensch oder Übermensch — es ist dasselbe Wesen derselben Art wie alle andern Söhne und Töchter einer staubgeborenen Mutter.

Ferdinand Hodler nun empfindet besonders tief, dass das, was die Menschen eint, stärker ist, als was sie trennt. Sein durchaus schweizerisch entwickelter Tatsachensinn ist von früh an auf die überwältigende Wirkung der Gleichartigkeit gerichtet, die er als künstlerische Einheit auffasst. Die Dinge üben dann am stärksten ihren Reiz auf ihn aus, wenn er sie in ungezählter Wiederholung als Zeugnisse eines Willens und Erscheinungen einer Art vor sich ausgebreitet sieht. Führt ihn sein Weg in einen Tannenwald, wo die Bäume sich hoch zum Himmel heben, so erscheinen sie ihm als unzählige Säulen. Ein und dieselbe vertikale Linie, viele Male wiederholt, umgibt ihn. Mögen sich die Stämme hell vom dunkeln Hintergrund abheben oder mögen

sie gegen das Blau des Himmels gestellt sein, sie erscheinen als Einheit. Und was den Eindruck der Einheit bestimmt, ist die Wiederholung oder wie er es nennt, der Parallelismus. Nirgends ein Einzelstamm, der sich durch Wuchs und Entwicklung besonders hervorhebt, sondern überall der gleiche Stamm in ungezählter Nebeneinanderstellung. Wenn auf einer Wiese der gelbe Löwenzahn blüht, so ist wieder der Eindruck von Einheit da, der „geradezu in Entzücken versetzt". So ist es auch, wenn ein Weg von blühenden Fliederbäumen eingefasst ist, oder von dunkeln Lorbeerbäumen; wenn im Herbst die Blätter ein und derselben Baumart, etwa der Akazie, den Boden bedecken. Derselbe Eindruck stellt sich ein auch in der toten Natur. Auf einer Ebene liegen Felstrümmer zerstreut, die ein Bergsturz dort hingetragen hat, überall dasselbe Gestein, Block neben Block, ein eintöniges Geröll. Stärker und erhabener ist das Bild auf der Höhe der Alpen, wenn der Blick die weite Runde umspannt, in der Gipfel neben Gipfel sich erhebt, soweit das Auge reicht, eine Bergspitze neben der anderen. Man achtet der Einzelform nicht mehr, sondern erfasst nur das Schauspiel der Gleichartigkeit. So wirkt die Wüste; die weite Ebene flach, gelb, formlos; so der Paradeplatz, der mit Gruppen besetzt ist, so der Blick auf das Häusermeer einer Grossstadt von der Höhe eines Turmes, die Vogelschau über die Alpenwelt oder die Betrachtung des wolkenlosen Himmels, sie sind im Grunde gleich, weil überall nur das Moment des Parallelismus, die Wiederholung gleicher Formen, ob sie nun für das Auge geschieden und einzeln erkennbar sind, oder wie das Sandkorn und das Luftmolekül unsichtbar bleiben, die Wirkung hervorruft.

Doch ist bei diesem Eindruck nicht unwichtig das Moment der Ordnung. Denn jeder Einzelteil ist gesetzmässig gebaut und dem andern gleich, wenn er sich auch nicht mit ihm ganz deckt. Ein Blatt gleicht dem anderen. Jedes zeigt dieselbe Zahl, Stellung und Farbe der Blattfiedern.

Wo sein Künstlerauge hinschaut, erblickt es im Einzelnen das Gesetz und die Ordnung, im Allgemeinen und Grossen die Wiederholung des Gleichartigen. Auch die Individualität des Menschen, auf die unser Auge am schärfsten eingestellt ist, bedeutet ihm nichts anderes als die Erscheinung desselben Gesetzes, nach dem der Mensch gebaut ist und derselben Ordnung, die in der Symmetrie der rechten und linken Körperhälfte begründet ist.

Hodler hat, wenn auch selten, Porträte gemalt. Trotz grosser Ähnlichkeit und scharfer Charakteristik wirken sie doch fast unpersönlich. Mit Eigensinn nähert er das Individuelle dem Allgemeinen und holt aus dem Einzelfall den Typus heraus. Es ist bezeichnend, dass er dabei vornehmlich die frontale Auffassung der vollen Faceansicht bevorzugt. Scharf trennt die Mittelsenkrechte das Gesicht in zwei mathematisch gleiche Hälften. Alle Lebendigkeit des Ausdrucks, die plastische Formsicherheit, können aber trotzdem nicht die Meinung verwischen, dass das Bild dazu dienen solle, irgend eine Schultheorie über anthropologische Prinzipien zu illustrieren.

Hodlers Anschauung von dem Parallelismus der Erscheinungen und ihrem künstlerischen Wert geht von der Form aus. In dem Bilderkreis seiner früheren Jahre sind zwar porträthafte Einzelcharaktere gar nicht selten. Aber in der späteren Periode nehmen sie ab oder sie werden, wenn auch noch so krass und sonderbar vom Leben zurechtgeschnitzt, durch alle möglichen Mittel typisiert und familienähnlich gemacht. Schliesslich entzieht sich Hodler der Hauptverpflichtung zur Individualisierung häufig, indem er die Gesichter seiner Figuren abwendet oder stark überschneidet, damit sie verschwinden und der Körper umsomehr zur Geltung komme.

Von der Form aus überträgt er aber den Parallelismus auch auf das innere Lebensgesetz und das Schicksal des Menschen. „Wir alle haben unsere Freude und unsere Schmerzen, die nur

die beglückende Nähe des Vordergrundes, all diese malerischen Illusionen, die die Welt und Wirklichkeit vortäuschen, haben durch die Hand des Künstlers eine Einschränkung oder Umbildung erfahren, die ihnen die individualisierenden Charakteristika nahm und nur die vage Allgemeinheit des Unbestimmbaren liess.

Die Figuren allein herrschen im Bilde. Sie nehmen fast die ganze Höhe der Bildfläche ein. Hart über ihren Köpfen schneidet der Rahmen die Malerei ab. Nirgendwo leuchtet der Himmel über ihnen. Geflissentlich ist jene unendliche Höhe und Weite gemieden, die sich zu Häupten der Menschen wölbt und ihr Verhältnis zur Erde und zum Himmel darüber bezeichnet und es rechtfertigt, dass sie erhobenen Hauptes dahinwandeln. Zuweilen hat es den Anschein, als hätte ihnen der Maler den Raum, wo sie gehen, und die Luft, die sie atmen, ängstlich missgönnt, oder als hätte er sie noch lieber vor die weisse, kahle Fläche des Untergrundes gestellt. Auf schmaler Bahn, eins hinter dem andern, ziehen sie auf der Bühne vorüber, sie suchen die Fussstapfen des Vordermannes, sie halten gleichen Schritt und Tritt, und das Aufsetzen der Sohle auf den Boden ist der einzige Hall in der tonlosen Atmosphäre, ein leiser rythmischer Takt, der geheimnisvoll wirkt, weil er die einzige Stimme des Lebens in dieser bunten Wüstenei ist, wo kein Wind weht und kein Vogel singt. Derselbe Gestus und derselbe Ausdruck. Es ist Menschenart, sich frei zu geben und dem Impuls der Sinne zu folgen. Je unpersönlicher die Wirkung sein soll, die der Mensch in Haltung und Gestus erstrebt, wenn er gleichsam das Menschliche überwunden zu haben vorgibt, desto mehr wird er all diese Reize und Antriebe unterdrücken und eine starre automatische Unbeweglichkeit zeigen. Noch eindrucksvoller ist das Prinzip, wenn es mehrere Personen sind, die die Mimik und Gestikulation augenblicklicher Regungen haben verschwinden lassen und nur Ausdruck eines Willens und einer Vorstellung sind. Das



9

ist die Regie Ferdinand Hodlers. Derselbe Gestus und derselbe Ausdruck wiederholt sich in regelmässigen Abständen wie auf den Reihengruppen und Figurenfolgen eines Friesstreifens. Das Gesetzmässige des Ornamentes ist bedingt durch die regelmässige Wiederkehr desselben Motives an der gleichen Stelle innerhalb einer bestimmten Ausdehnung. Gleich diesen unpersönlichen Gebilden, die jeden Anklang an natürliche Formen vermeiden, sind bei Hodler die Figuren oder Figurenpaare in der Fläche verteilt, die sie in proportionale Raumabschnitte gliedern. Sie bannen den Blick durch die suggestive Kraft der Symmetrie und verstärken sie noch durch die Magie der vorgezeichneten Richtungseinheit, in der dieser feierliche Taktschritt den unendlichen Raum durchmisst. Ein unbekanntes Kommandowort hat das Fähnlein in Bewegung gesetzt. Wer kennt die Zauberformel, ihm Halt zu gebieten? Der erste Anstoss ist gegeben; nun dauert die Bewegung in Ewigkeit fort.

Das Prinzip der Wiederholung wird ihm zum Gesetz. Sein Blick ist darauf eingestellt. Nun will er diesen Ideenzwang der Welt suggerieren. Es steckt Eigensinn darin, der Eigensinn apostolischer Naturen. Er kann nicht mehr anders. Seine Erkenntnis wird ihm zur Offenbarung. Indem er seine Stimme erhebt und davon zeugt, wird er zum Prediger, der immer die gleichen Cadenzen gebraucht und sich durch deren Rhythmus in Stimmung redet.

Was will es bedeuten, wenn wir einen Einsamen klagen hören! Er ist unglücklich; wer weiss warum! Und trifft unser Blick einen Einzelnen, der seines Weges zieht, so lassen wir ihn gehen. Aber wenn wir zwei und drei in seltsamer Gliederrythmik über den bunten Rasen schreiten sehen, nur mit sehnsüchtigen Augen redend und in verhaltenem Verlangen die Häupter auf schlanken Hälsen der leeren Ferne zuwendend, die doch nicht antwortet, so ist das ein unwiderstehlicher Anblick und wir folgen ihnen mit erstaunten Rätselfragen nach. Dann

ist die ganze Bildtafel nur dieser einen Empfindung voll. Selbst die Blumen auf dem Felde sind stille Seufzer und flammende Wünsche. Die Wiederholung desselben psychischen Motives ist es, die die Eindringlichkeit und Nachhaltigkeit der Wirkung verursacht. Nur mit geringen Abstufungen und Brechungen erscheint dieses Motiv in jeder neuen Figur, niemals ist es durch Kontrast abgeschwächt. Es wird nicht einmal dadurch gespalten, dass Gegenmotive und Varianten in die Folge eingeschoben wären, wodurch infolge von Abwechslung und Verflechtung ein grösserer Reichtum hätte erreicht werden können. Auf all diese Mittel ist verzichtet, weil nicht der kunstreiche Eindruck einer Fuge beabsichtigt ist, sondern der einfache Takt eines Rythmus allein zur Geltung kommen soll. Wie der Schlag der Glocke den immer gleichen Ton weckt und durch die Stärke der Schwingungen allein die Seele erregt, ja wohl erschüttern und fortreissen kann, so ist auch hier in fortgesetztem Unisono das immer gleiche Motiv angeschlagen. So erhebt sich, indem Verzagtheit, Mutlosigkeit, Lebensnot, Trostlosigkeit und Verzweiflung ihre fünffache Stimme in derselben Weise ertönen lassen, der Schmerz der Schiffbrüchigen zum tiefergreifenden Klagelied der «Lebensmüden».

Die Empfindung aber, die in jeder Strophe dasselbe Spiel aufnimmt, ohne Steigerung und dramatische Spannung, ja ohne Abschluss und Ausklang, behauptet ihre Allgegenwart im Bilde durch ein Mittel, das nicht malerischer Art ist.

Wir sind gewohnt, die Empfindung vor allem auf dem Gesicht und mit grösster Sicherheit aus den Augen abzulesen. Aber der Künstler hat, wie wir schon sahen, auf die Beredsamkeit des physiognomischen Ausdruckes verzichtet. Das Gesicht, der Spiegel der Seele, ist in diesen Bildern meist regungslos oder verschleiert oder es ist eigenwillig vom Beschauer abgewendet und in die Bildtiefe gekehrt, so dass dem Fragenden aus der Mimik des Antlitzes, wo er den Schlüssel zur Lösung des Rätsels sucht, keine Artwort zuteil wird.

DIE LINIE.

n seinen Bildern sind die Figuren in ihrer symmetrischen Ordnung und beziehungsreichen Gruppierung, um einen musikalischen Vergleich zu gebrauchen, die Träger der Melodie. An den toten Stellen aber, wo die Empfindung für unser Auge aussetzt, und wo wir sie eigentlich gesteigert erwarten, liegen die Fermaten und Auftakte, die den Rhythmus der Melodie steigern und variieren.

Die Melodie, getragen von jener alles durchströmenden Empfindung, die das Bild bis zum Überfliessen füllt, erhält ihre Ausdruckskraft durch die Linie. Die Linie führt, sie spricht, sie hält den Ton, sie gibt den Takt, sie flicht das Einzelne zur Gruppe, sie organisiert die ganze Komposition. In der Linie der Silhouetten, in dem Auf und Ab ihrer Kurven, in der langgezogenen Steilheit ihres Aufbaues oder in der ausgreifenden, haschenden und zupackenden Überstürzung ihrer Wellenkämme vermittelt sie dem lesenden Auge die seelische Haltung dieser Menschen, die so wortkarg und unberedt ihr Dasein führen. Selbst wo der Schmerz sie stumm gemacht hat und die Willensschwäche keine Bewegung mehr auslösen kann, klingt und tönt es doch aus ihnen heraus mit sehnsüchtigen Wünschen und Klagen oder in den kurzen, abgebrochenen stossweisen Seufzern, die unterdrückt werden und sich doch Luft machen, wenn sie auch nicht zum Schmerzensschrei aus tiefster Brust sich ausweiten können. Wie ausdrucksvoll und bildmässig ist doch die stumpfe, kriechende Linie über die Rücken und Schultern der Tiefgebeugten hinweg, die sich nirgends erhebt, um das hochgetragene oder nur aufgerichtete Haupt dieser armen Schiffbrüchigen zu zeigen. Diese Linie schleppt sich dahin; selbst wenn sie nur um eine Handbreite

sich recken wollte, müsste sie wieder in ihren lahmen, fast akzentlosen Rythmus zurückfallen, da die obere Rahmenlinie jede Hebung unterdrückt und wie das ungeheure Schicksal auf diesem Leben lastet.

Mit erstaunlicher Deutungskraft hat Hodler die Seele der Linie ans Licht gezogen. Die Linie lebt, sie fühlt, sie klagt, sie windet und dehnt sich in Sehnsucht und Begehren, sie ermattet und sinkt am Boden zusammen, wie ein seelenbegabtes, geisterfülltes Wesen. Von all den Ausdrucksmitteln, die der Mensch besitzt, um seine Empfindung mitzuteilen, wird nur der Umriss in seiner zarten aber tief sich einprägenden Deutungskraft benützt, um den Vorgang zu künden, dessen verborgener Schauplatz das Innere des Menschen ist. Es ist nicht das erste Mal in der Geschichte, dass die Seele der Linie gleichsam die Seele im Körper ersetzen muss. Die Griechen haben die ganze Oberfläche des Körpers zum Spiegelbild der Seele gemacht. Das Unerreichtherrliche ihrer Kunst ist die allesdurchdringende Geistigkeit ihrer Formphantasie, die alles Materielle zum Symbol seelenerfüllten Lebens macht. Ihre Götter sind unsterblich, weil alles Tote und Stoffliche ihrer Körperlichkeit von dem Göttlichen ihres Wesens durchdrungen ist. Nur sie, die Griechen haben irdische Vollkommenheit träumen und im Kunstwerk schaffen können. Aber das Auge der Gotik sah das Leben und seine Bedeutung im Figürlichen nur dort, wo die abstrahierende Linie ihr Spiel treiben kann, im Kontur, an der Draperie, in der Gesamthaltung des Körpers. Indem sie alle Form, auch die plastische, vollrunde des Körperlichen auf lineare Werte reduzierte, ist sie nie dazu gelangt, die Blutwärme des Lebens, die blühende Schönheit der Oberfläche mit dem Reiz des Sinnlichen und dem Adel des Göttlichen darzustellen; eigentlich ist sie dem Leben und der Natur niemals ganz gerecht geworden.

Ähnliche Beobachtungen machen wir bei Hodler.

DIE EURHYTHMIE.



ie Linie dient Hodler nicht nur als Umriss des Körperlichen — sie ist auch das eigentlich kompositionelle Grundelement.

Mag sie Einzelfiguren zu Gruppen zusammenfassen oder Gruppen zueinander in Beziehung setzen, die Linie ist es, die die Fläche gliedert, das Figürliche ordnet und als ein System höherer Ordnung im Bilde waltet. Oft scheint es, als sei diese lineare Komposition das Primäre auch bei der Entstehung gewesen; als wären diese grossen, ausdrucksvollen Kurven und Lineamente zuerst auf der Leinwand fixiert worden und dann erst das Figürliche als ein Element zweiter Ordnung hinzugekommen. Der Takt und der Rhythmus scheint das Gegebene. Dann erst treten Melodie und Figurationen hinzu und erhalten im Figürlichen Ausdruck. Es findet gleichsam eine Transponierung des Linearen in das Symbol menschlicher Formen und Gesten statt. Der Mensch, sonst Selbstzweck der künstlerischen Darstellung, wird nun zum Träger einer Empfindung oder rhythmischen Ordnung und dadurch zu einem Mittel stilistischer Absichten geprägt, deren letzte Ziele ganz gewiss nicht die Verkörperung dieser oder jener Individualität sind, noch weniger irgend einer naturalistischen oder impressionistischen Beobachtung. Mittel solcher Art dienen allein der Idee. Lineare Konstruktionen, wie wir sie hier kennen lernten, wollen eine seelische Spannung hervorrufen, die nicht sinnliche Neugierde und frohgemute Naturschwärmerei ist, sondern Wachsamkeit der Verstandeskräfte. Sie wenden sich an das begriffliche Vermögen, das fähig ist, lange Beobachtungsreihen zusammenzufassen und die Summe als Einheit in abstracto aufzunehmen. So sind denn die Titel zu Hodlers Bildern oft von einer dunklen philosophischen Fär-

bung oder in einem so lockeren Zusammenhange mit der Darstellung, dass sie rebusartige Beunruhigung hervorrufen.

Als kompositionelles Element und Grundkonstruktion des Bildes hat aber die Linie noch einer eigenartigen Ordnung sich fügen müssen.

Das Wesen aller linearen Figuration ist die Wiederholung der Linie in wohlgefälligen Verhältnissen oder Proportionen und in der Einheit oder Mannigfaltigkeit der Richtungsmomente.

In dem Bilderkreis der Hodlerschen Werke nun ist unter den vielen Möglichkeiten harmonischer Ordnung fast durchgängig der eine Fall der Eurhythmie befolgt.

Eurhythmie ist Geschlossenheit einer Ordnung auf eine Mitte hin. Sie ist Ergänzung der Symmetrie, sie begreift die Proportionalität in sich, aber vor allem ist sie Zentrierung der Beziehungen auf eine Mitte hin, so dass ein Einschluss der Ordnung nach innen und ein Abschluss derselben nach aussen die Folge ist.

Diese Beziehung zur Mitte ist von Hodler durchgeführt, indem er die Figuren kreisförmig um einen Mittelpunkt stellt; wo jedoch eine parallele Nebeneinanderstellung der Figuren vorgezogen wurde, ist die mittelste entweder höher oder tiefer gestellt oder durch grössere Intervalle ein wenig isoliert. Um eine gleichsam zahlenmässige, eurhythmische Ordnung zu erhalten und im Grundriss schon die Geschlossenheit um eine Mitte zu fixieren, wählt er gern eine Fünfzahl von Figuren, so dass zwei Gruppen zu zwei beiderseitig neben eine einzelne zu stehen kommen.

Die Eurhythmie ist die logische Konsequenz all der Voraussetzungen, die wir vorhin besprochen haben. Sie wächst gleichsam von selbst aus der linearen Struktur heraus, die die Figuren beherrscht und in der kompositionellen Plandisposition waltet.

Sie ist die harmonische Zusammenfassung der gleichartig wiederholten Einzelmotive in einer geordneten Gruppe. Sie ist eine Konsequenz des Parallelismus. Sie dient der Idee, die dargestellt wird, indem durch diese rhythmische Ordnung jedes

Einzelglied nur durch seine Beziehung zum Ganzen seine Bedeutung erhält. Sie ist das Gegengewicht gegen die Willkür und die überragende Wichtigkeit des Individualismus. Sie löst das Interesse für das Glück und das Elend persönlichen Schicksales auf und lenkt den Sinn auf die Macht und Harmonie der Weltordnung. Sie mildert die Pein, die uns die Nähe und unmittelbare Gegenwart der Tragik des Einzelnen erweckt, und flösst die beruhigende Erkenntnis ein, dass auch das Weh und die Klage des tiefsten Schmerzes nur ein Ton ist in dem Schmerzenslied, das das All durchzittert. Sie verstärkt die Grundtendenz des Künstlers, nur den Gedanken, den Begriff, das allgemeine Schicksal, die ewige Wiederkehr des immer gleichen Einzelfalles darzustellen. Und wie er nicht das Erlebnis des Individuums beachtet, sondern nur das Gesetz, die Ordnung der Dinge, die Notwendigkeit des Geschehens, so ist auch seine Darstellung von diesen Notwendigkeitswerten zu einem Ganzen zusammengeschlossen. Diese Geschlossenheit und Notwendigkeitsbeziehung aller Teile zum Ganzen ist — die Eurhythmie.

Dieses Prinzip eurhythmischer Gliederung hat F. Hodler den überraschenden Erfolg eingetragen, dass er ein historisches Gemälde, also eine mit allen Bannflüchen der Kritik verstossene Bildgattung wieder zu Ehren bringen konnte. Er hat das erste historische Bild grossen Stiles geschaffen, das im modernen Sinne eine vollkommen neue Lösung ist und künstlerische Qualitäten besitzt, die es weit über den Stoff, ja sogar über die Aufgabe hinausheben. Das Gemälde, das den Auszug der preussischen Freischaren in den Befreiungskrieg von 1813 darstellt, dem Platz nach, für den es bestimmt ist — für die Treppenhalle in der Universität Jena — ein Wandbild überlebensgrossen Formates, und dem stilistischen Anspruch der Darstellung nach ein Monumentalgemälde feierlicher Art und patriotischen Appelles, wie jede Glorifikation, ist dem Motiv nach nichts als ein Episodenbild epischen Charakters.

Aber diese Episode steht da als *eine* Szene für hunderte, die sich ebenso abgespielt haben. «Der Aufruf an sein Volk» ist vom König von Preussen erlassen worden. Da leistet ihm alles kampfesfreudig und begeistert Folge. Voran die Studenten. Sie fahren eilig in die Waffenröcke, sie schwingen den Tornister auf den Rücken, sie steigen in den Sattel, sie jauchzen und lassen die Säbel klirren, die unruhigen Rosse schäumen und steigern die Kasernenunruhe vor dem Abmarsch. Aber schon sind die Bataillone formiert. Sie sind im Marsch. Die Erde erdröhnt unter dem ehernen Schritt und Tritt dieser Heeressäulen, die auf Paris losmarschieren und nicht aufzuhalten sein werden, bis sie unter dem Arc de Triomphe in der Hauptstadt des Erbfeindes einziehen. Welcher Rhythmus, welch gewaltiger Zug, welch ungeheure Masse, wenn auch das Auge nur einen Bruchteil der langgestreckten Kolonne erblickt. Alles ist aus dem Geist der grossen Zeit entstanden.

Und doch ist die Szene keine Episode. Denn aller genreartigen Wahrscheinlichkeit entkleidet, ist das Einzelbild ein Sinnbild für die grosse allgemeine Evokation, die das ganze Volk ergreift und zu den Waffen ruft. Jeder dieser Studenten tut seine Pflicht für sich und sein Volk; im Bilde wird er zum Helden als Person und als Typus, auch ohne die heroische Pose und das theatralische Pathos, das solchen Bildern sonst vorbehalten ist.

Ob es nicht die stärkste Probe war, die Hodler bestand, als er den kriegerischen Ruhm eines fremden Volkes zu feiern unternahm? Eine Probe, bei der die Ausdruckskraft seiner Phantasie und die objektive Treffsicherheit seiner künstlerischen Geschichtsauffassung sich zu bewähren hatten. Hat nicht einer der grossen italienischen Meister dasselbe Motiv für ein Bild historischen Stiles auch benutzt, das Trompetensignal, das die badenden Soldaten in die Kleider und zu den Waffen ruft? In der Hand des Künstlers wird auch das Kleine gross und bedeutend, weil er in ihm unzählige Strahlen des grossen Lichtes zusammenfasst, das die Welt durchflutet.

LA PEINTURE CÉRÉBRALE.

erfen wir noch einen Blick auf unsre bisherigen Beobachtungen zurück, so werden wir gewahr, dass F. Hodler eine feste Marschlinie verfolgt. Am Beginn seines Schaffens stehen Werke einer andern Gesinnung. In Dunkelfarben schildert er grossfigurige Genreszenen, Betende in der Kirche, die Ansprache eines schwarzgekleideten Schullehrers an junge Turner in weissen Anzügen mit bunten Fahnen im Arme. Auch gibt es ganz kleine Bildchen von ihm, die einfache bürgerliche Figuren, einen Schuster in seiner Werkstatt, einen Kupferstecher am Arbeitstisch, einen alten Mann und ähnliches in sorgsamer Intérieurmalerei behandeln. Es folgen die Wandmalereien, in denen die Anfänge, wenn nicht der Anlass zu den rhythmischen Versuchen mit grossfigurigen Kompositionen liegen. Dann aber findet er bald seinen Weg, der ihn in ein Neuland der Kunst führt.

Dabei sind Gründe verschiedener Art zu beachten. Einmal ist es das Suchen nach eigenem Ausdruck. Die positiven Kräfte seines Willens verlangen nach Freiheit und Betätigung. Ein Geist wie er, der die grosse Anschauung mit weitem Abstand liebt und das immer Wiederkehrende der Form, des Daseins, aller Erscheinung überhaupt ins Auge fasst, um alle Spezialität gleichsam unbekümmert, konnte in den malerischen Rezepten der achtziger und neunziger Jahre keine Lösung finden, die ihn befriedigt hätte. So bedurfte es erst einer kritischen Negation, in der die Kräfte der Abwehr sich regten, um sich genügend Raum für das eigene Arbeitsfeld zu erobern.

Was ihn beengte und ihm die Lebensluft raubte, war aber nichts anderes als der Impressionismus und all die andern Spiel-

arten künstlerischer Experimentierlust, im Gefolge der langen naturalistischen Epoche, die das Ende des vorigen Jahrhunderts ausfüllt.

Was sind Impressionisten? Kinder des Tages, die ihre Freude haben an den bunten Dingen des Lebens und jedes mit hellem Jubel bewundern wie ein neuentdecktes Wunder. Ihr Staunen hat kein Ende. Sie werden nicht fertig mit dem ungeheuren Reichtum, der sie umgibt, weil jede neue Zufallsverschiebung in dem Nebeneinander des Tausenderlei ihnen eine neue Aufgabe stellt. Sie sehen das Besondere, das Einmalundnichtwieder, die Natur ist ihnen das Wesen unerschöpflicher Launen, im Augenblick, im höchsten stärksten Augenblick der Beobachtung geht ihnen blitzartig der Sinn einer Sache auf, wie eine Vision, die Offenbarungen schenkt. Sie nehmen immer wieder einen neuen Anlauf, sie jagen und spüren auf mit Anspannung aller Sinnesorgane, um zu Schuss zu kommen und zu treffen. In dem Fluss aller Dinge, durch den auch sie mitgerissen werden, ist ihnen Leben und Erfahrung nur eine endlose Kette von Einzelbildern. Der kühne Griff reisst einen Eindruck heraus mit allem, was ihn bedingt, räumlich, zeitlich, in der Beleuchtung und Stellung der Dinge zu einander, in ihrem Sinn und Bezug auch zum Ewigen. Aber es heisst zupacken und festhalten.

Gewiss steht solch Verfahren im Widerspruch zu allem künstlerischen Sehen und Denken, das von jeher dem kontemplativen Temperament des beschaulichen Beobachters näher steht als der beutelustigen Aktivität eines Soldaten und Jägers. Aber es darf nicht vergessen werden, dass die künstlerische Absicht auch des Impressionisten nichts anderes erstrebt als ruhige Einheit der Darstellung, eine bindende Fassung der Einzelmomente zu einem gefugten Ganzen. Nur dass sie die analytischen Bestandteile der Beobachtung nebeneinandersetzen und dem Beschauer die Synthese überlassen, indem sie ihn auf das




F. Hodler

gute Glück anweisen, den richtigen Standpunkt und das richtige Licht selbst zu finden, um das Ding ebenso zu sehen, wie es der disziplinierte Blick des Malerauges gesehen hat. Sie sind Kinder des Augenblicks, glückselige und überempfindliche Opfer unendlicher Impressionen, die unbekümmert um den ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht ihre Eindrücke bilden und gestalten, als wäre es der Weisheit letzter Schluss.

Hodler hat den Impressionismus am eigenen Leibe erfahren. Man kann die Willenskraft nicht hoch genug bewundern, die nötig war, um sich von dieser allverkündeten Heilsbotschaft zu emanzipieren. Das war eine Leistung kritischen Urteiles. Hodler gehört zu jenen kühlen aber starken Naturen, die Stein auf Stein selbst zusammentragen, um ihrem eigenen Genius die theoretische Strasse zu bauen und ihm freie Bahn zu machen. Er hat selbst, allerdings schon vor Jahren, gelegentlich zur Feder gegriffen, um seine theoretischen Ideen zu Papier zu bringen und ausgezeichnete Bemerkungen über den Parallelismus veröffentlicht. Auch stammt er künstlerisch aus einer Umgebung, in der die theoretische Behandlung künstlerischer Aufgaben zu Hause war. Das war in Genf bei Barthélemy Menn, einem Schüler von Ingres in Paris. Dieser aussergewöhnliche Kopf von leonardesker Anlage hat in Gesprächen, Lehren und Mitteilungen sein Leben lang an einem modernen trattato della pittura gearbeitet, ohne freilich ein Buch zu veröffentlichen. Aber dass Menn in Genf die Gedanken geweckt und zur Selbstbesinnung gebracht und dabei weite Kreise künstlerisch empfänglicher Teilnehmer interessiert hat, ist gewiss. Auch F. Hodler ist mit ihm in Berührung gewesen.

Seine Bilder schmecken alle ein wenig nach dem Graubrot logischer Verstandesarbeit, und dass ihm von allen Göttern des Olymp die Grazien am wenigsten günstig waren, ist nicht zu verkennen. Aber er konnte ihrer Huld entraten. Denn die schwere Arbeit desjenigen, der sich an neue Probleme wagt und

sie im Widerspruch zu aller Welt wälzt und wendet, konnte er nicht mit zarten Fingern machen. Seine festen Hände haben die Sache derb angefasst. Mit wuchtigen Akzenten, in einem rauhen Vortrag, der der Kraft nicht entbehrt, mehr Bildner, als Maler, hat er seine Werke geschaffen. Ihm war es das Wichtigste, gesehen zu werden.

Seine Gaben in der Art Signorellis wären von einem frühern Jahrhundert für die Wandmalerei grössten Umfanges in Dienst genommen worden. Einem Cornelius und Rethel gleich ist sein hochgreifender Wille auf die Monumentalflächen angewiesen. In die Zwangsformen des Ausstellungsbildes eingepresst, das eigentlich heimatlos ist, bis es in einem Museum Einlass gefunden, ist die moderne Bildmalerei zu lauten Effekten genötigt, um nicht in der Masse erstickt zu werden. Durch solche Verpflichtungen werden die guten Manieren unserer Maler nicht gerade verbessert und vieles an Hodlers Wesen mag auf diese Rechnung zu setzen sein, wodurch er gerade bei feineren, retrospektiven Naturen und einem erleseneren Geschmack, der sich an der alten Kunst gebildet hat, Befremden und Widerwillen erregt.

Aber dadurch wird nicht seine einzigartige und überragende Stellung geschmälert. Er ist ein Entdecker, ein Wiedereroberer.

Denn seine Gedanken sind nicht wie das Feuer des Prometheus vom Olymp geholt. In einem gewissen Wandel vom Impressionismus zur Eurhythmie hat sich das Schicksal schon mancher künstlerischen Epoche abgespielt. So stehen Quattrocento und Hochrenaissance in einem ähnlichen Verhältnisse. Nach den Saturnalien des Naturalismus, wie ihm die Florentiner vor allem gefröhnt hatten, kehrt die Selbstbesinnung in die erregten Geister ein. Sie suchen Ebenmass, Ordnung, Sammlung. Nun erst treten die Idealfiguren auf die Bühne, auf der die Gestalten der Florentiner Strassenoriginale geherrscht hatten. Nun erst beginnt die Zeit der klassischen Kunst, die mit feineren Organen die Mittel des Ausdruckes prüft und nach einer höheren

Rechnung die Distanz sowohl zur Natur als zum Kunstwerk selbst festlegt.

Ich will nicht das Morgenrot einer neuen klassischen Kunst voraussagen. Historiker sind schlechte Propheten. Auch sind sie keine guten Apologeten. Wohl weiss ich, dass Hodlers Kunst nie erwärmen wird, denn sie ist zu schwer, unberührt von Esprit und Schwärmerei, unpoetisch, weil zu klug und abstrakt. Doch sie kann erschüttern, wie jeder ernste Gedanke, der Menschliches erfasst und bildnerisch darstellt. Darin liegt der tiefernste Kern seines künstlerischen Willens. Das Publikum nimmt nur jene Dinge an, für die die Nervenbahnen bereits vorbereitet und eingestellt sind. Am wenigsten kann es sich aber in Bereitschaft setzen für eine Natur wie diejenige Hodlers. Es ist Gedankenkunst, was er treibt. Es ist Ideenmalerei, was er schafft. Schon vor Generationen sind diese Schlagworte geprägt und wieder gestrichen worden. Der laute Taumel der naturalistischen Periode, namentlich als sie die sozialen Stoffe zu behandeln für ihre höchste Pflicht hielt, hat Gedanken, Ideen, Geschichte und alles, was sonst irgendwie mit den sammelnden und besonnenen Kräften der Vernunft zusammenhing, mit Füssen getreten. So genügen nicht die alten termini, um das Wesen der neuen Erscheinung, soweit es eben modern und eigenartig ist, zu fassen. Der französische Sprachgeist hat den einzig treffenden und erschöpfenden Ausdruck an die Hand gegeben, um Hodlers Kunst zu charakterisieren, indem er sie «la peinture cérébrale» nennt. In dieser knappen Formel liegt sowohl die kühle logische Verstandesarbeit, die die Voraussetzung seiner Kunst ist, als die schroffe und harte Ablehnung aller Phantasiekräfte romantischer und lyrischer Färbung, die die Folge seines Stiles ist. Es wird öde und leer um seine Bilder herum, weil sie nur für sich bestehen können. Um den eiskalten Pol blüht kein Leben.

Willensstarke Naturen, die mit der Wucht eines Eisenhammers den Stahl ihrer Gedanken härten, stehen immer in

einsamer Isolierung da. Was sie aus ihrer Werkstatt herausgeben, ist ein starres und vorzügliches, aber gleichartiges Produkt. Ihnen fehlt die Schmiegsamkeit, der überraschende Wechsel der Auffassung und Darstellung. Am Himmel der Kunst leuchten sie scharf und klar, ja voll und grell, so dass die anderen Lichter erblassen. Deshalb sucht das Auge die alten vielbewunderten Bilder, deren milder Schein ruhig und versöhnlich glänzt und auf weitgemessenen Bahnen immer wieder in Erdnähe wiederkehrt.

Der jüngste Stern dieser Art, Siriusweiten entfernt von dem Gestirne Hodlers, ist Hans von Marées. Er trägt das Licht, das am reinsten Feuer der Kunst entzündet wurde. Niemand wie er hat in den Organismus künstlerischer Darstellung hineingeblickt, denn er hat als Erster in neuer Zeit erkannt, dass im Bilde die geheimen Bewegungen der Linie und das Verhältnis der Massen auf einer besonderen Ordnung beruhen, die jenseits von Gut und Böse realistischer Wirkung liegt. Er aber, indem er sich bei den Venetianern als bewundernder Epigone in die Schule begab, brachte das Bild zum Blühen und gab ihm Einheit und Tiefe malerischer Haltung. So steckte er sich sein Ziel höher als irgend jemand um ihn und nach ihm. Er selbst — alles Menschenwerk ist Stückwerk — hat diesen Gedanken nicht ganz in seinen Schöpfungen verwirklichen können. Aber er hat die Idee gleich einem Denkmal hoch aufgerichtet, dass die Harmonie der Ruhe im Kunstwerke den Menschen befreit von dem fluktuierenden Chaos der Erscheinungen. Nach diesem Ziel hin streben auf immer neuen Wegen manche der Lebenden. Zu ihnen rechnen wir als auch Einen, Ferdinand Hodler, einen Sucher und Finder.

DIE ZEICHNUNGEN.

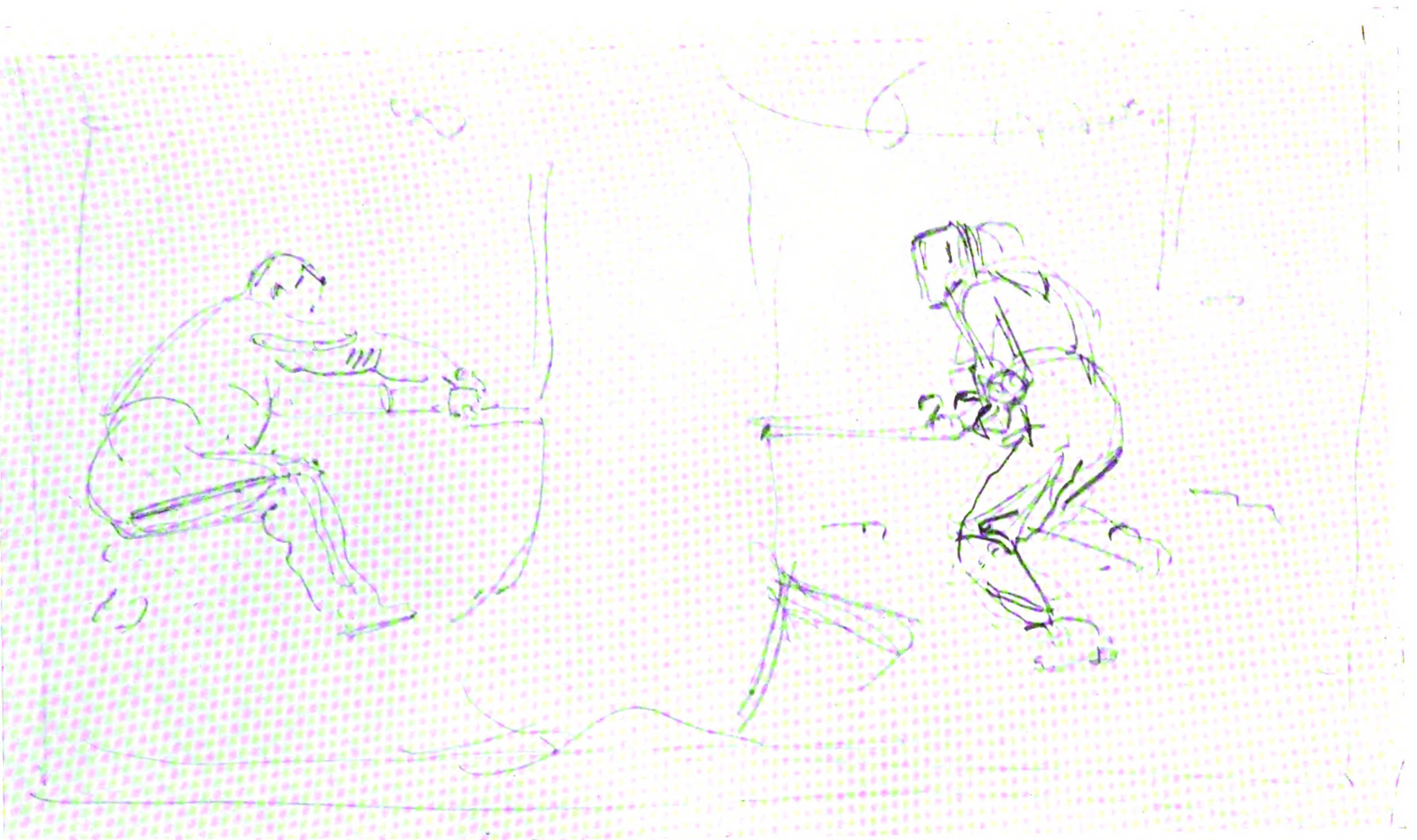
n Hodlers Mappen, die eine erstaunlich grosse Summe von Zeit und Kraft darstellen, fehlt das «schöne» Blatt so gut wie ganz. Wenigstens im Sinne des Kabinettstückes. Um so schöner wirken viele Studien, die oft auf ganz kleinen Blättern hingeworfen sind, durch die glückliche Greffsicherheit des Ausdruckes. In einem guten Moment ist blitzartig scharf und schnell der ductus einer Bewegung festgehalten. Als ob es die letzte und kürzeste Formel wäre, so klar, erschöpfend und für immer gültig steht eine Beobachtung da. Irgend ein Gestus, irgend ein Fund psychologischer Natur oder ein Zug aus einer rhythmischen Ordnung, in dem das Programm zu einer Bildkomposition steckt.

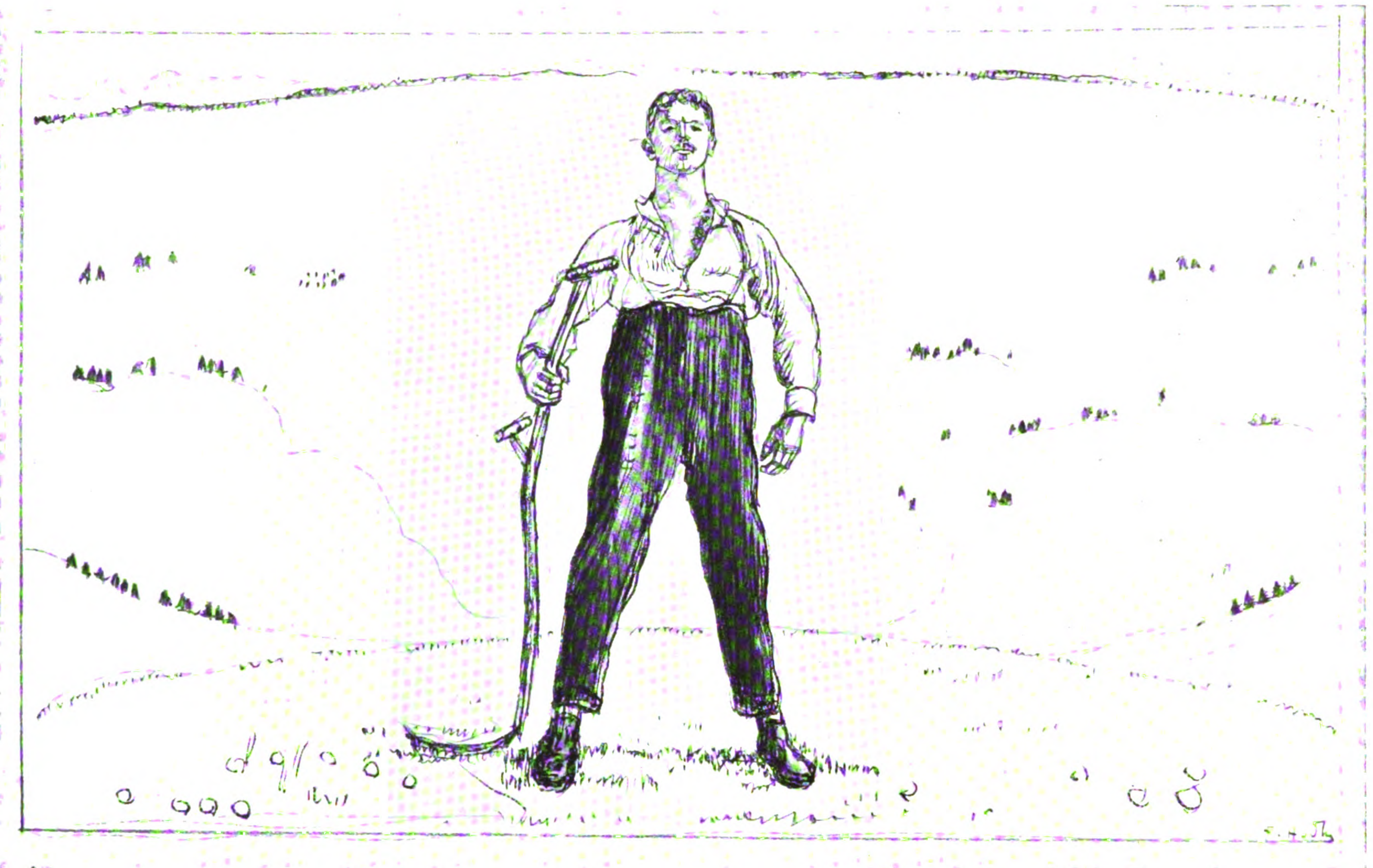
Aber beim Durchblättern wird man gewahr, dass kein Blatt auf Vorrat daliegt. Alles ist für einen bestimmten Zweck gemacht worden, der natürlich immer die grossen Gemälde betrifft. Hodler geht also an eine Studie erst dann heran, wenn er weiss, wofür er sie verwerten will. Ist ihm aber Sinn und Zweck klar, dann tut er sich nicht leicht genug, die Ansprüche, die er an die Klarheit und den Fluss des Ausdruckes stellt, zu erfüllen. Immer setzt er von neuem an und probiert an dem gleichen Motiv. Von jeder Gemäldefigur sind derart ganze Serien von Studien vorhanden. Bis auf Kleinigkeiten gleicht eine der anderen. Nur in der Frische der Auffassung, im Schneid des Striches, in der Geläufigkeit des Konturs oder in der Feinfühligkeit der Bewegung ragt eine über die andere hervor. Dieses Wiederholen des immer gleichen Motives — man denkt an Fingerübungen beim Klavierspiel — macht er sich sogar bei grossen Blättern, die eine ganze Komposition behandeln, zur

Pflicht. So habe ich von dem verworfenen Projekt des Jenabildes, auf dem die Lützowschen Reiter im Galopp durch den Mittelgrund stürmen, vier fast gleiche Blätter gesehen, die nur ganz unscheinbare Varianten aufwiesen. Schliesslich ist dann der Entwurf für den Mittelgrund vom Meister ganz aufgegeben worden und die zersplitterte Gruppe im ersten Plane hat sich solche Zusammenziehungen gefallen lassen müssen, dass sie etwas ganz Neues geworden ist.

Bei weitem die Mehrzahl der Studien betrifft einen Bewegungsausdruck. Erst in seinen Zeichenmappen findet der Bewunderer Hodlers den Kern seines künstlerischen Denkens. Gewiss geben seine Bilder die Summe seiner Arbeit, und was in Mappen und Blättern steckt, ist nur Vorarbeit. Aber durch den Vortrag seiner Gedanken im Gemälde und die Ordnung der Figuren innerhalb des Rahmens ist die Hauptsache seines täglichen Schaffens fast verhüllt oder in den Hintergrund gerückt. Ihn fesselt nichts so sehr als die Bewegung der Freifigur.

Man spricht von der inneren Harmonie eines Menschen und einer rein abgestimmten Natur. Uralt ist der Glaube, dass in einem schönen Körper eine schöne Seele wohnen müsse. Mag nun Dogma und Wissenschaft den Dualismus zwischen Körper und Seele noch so weit treiben, so wird doch der künstlerische Glaube nicht Schaden leiden oder verloren gehen, dass die äussere Erscheinung des Menschen der inneren Struktur seiner seelischen Begabung und die Bewegung seines Körpers und seiner Glieder den Stimmungen und Regungen seines Willens und seines Bewusstseins notwendig entspreche. Die psychologische Verfassung findet also ihr Spiegelbild in den Formen und Bewegungen des Körpers. Alle Form ist geisterfüllt. Mimik, Aktion, Gestus sind nur funktionelle Symptome der inneren seelischen Vorgänge und Zustände. Auf diesem Glauben — nennen wir es einen Glauben — beruht die staunenswerte Willensanstrengung, die in Hodlers Schaffen ihren Ausdruck findet.





Er wird nicht müde, dem Sinn der Form nachzugehen. Freilich, die erzgegossene Form eines keulenschwingenden Giganten ist unzweideutig. Jedermann versteht, was die Figur will und soll. Aber die leisen Schwingungen der Seele sind nicht so leicht abzulesen. Die lyrisch sentimentalen Stimmungen, die ein poetisches Gemüt ergreifen, wenn es sich in Gottes weiter Welt im Sonnenschein wohl und glücklich fühlt, sind unzweifelhaft ohne Zuhülfenahme landschaftlicher Elemente schwer darzustellen. Wer liest aus dem Gliederrhythmus einer solch glückseligen Menschengestalt mit unbedingter Sicherheit die innere Heiterkeit, die «Empfindung», das Wohlbehagen ab? Hodler hat aber diese ruhige, leise und wohl temperierte Empfindung zum Thema des gleichnamigen Bildes gemacht. Indem die Figuren durch das weite blumige Feld dahinschreiten, klingt in ihnen voll und gleichartig das Gefühl einer schönen Erregung an, die das tiefe Atmen der Natur in ihnen auslöst.

Von den leisesten, kaum spürbaren Regungen des Bewusstseins bis zu den gewaltsamen Willensausbrüchen im Kampf oder in schwerer körperlicher Arbeit studiert der Meister die bewegte Figur. Sein Auge folgt dem Fluss der Linien, sein Stift hält in immer sicherer Führung den Eindruck fest.

Der Reichtum seiner Erfindung und Beobachtung ist innerhalb der selbstgesteckten Grenzen fast unerschöpflich. Von den monotonen Figuren der Eurhythmie gibt es ebenso zahlreiche Einzelstudien, wie von den starkbewegten Landsknechtfiguren der Marignanohelden und den jugendlich elastischen Studentenfiguren der Lützowschen Freischärler.

Über der alles niederschmetternden Wucht seiner Gestalten vergisst man zu leicht das kolossale Aufgebot von Studium, Beobachtung und Tatkraft, das dazu gehört, um die Einfachheit der Formel zu finden. Sein Stil ist schwer errungen. Die synthetischen Kräfte der Entdeckerphantasie, so gross sie sein mögen, scheinen mir aber gering gegenüber den negativen

Tendenzen seiner Selektionsmethode. Wie viel muss übersehen werden, um das Ganze zu sehen und gar das Ganze einfach zu sehen. Nulla dies sine linea heisst es auch bei diesem Mathematiker der künstlerischen Linie. Und der schönste Gewinn beim Durchblättern seiner gefüllten Mappen, stolzen Zeugnissen eines unerschütterlichen Fleisses, ist die Erkenntnis, dass das Geheimnis seiner rücksichtslosen Energie der Darstellung eine ungemein zarte Feinfühligkeit ist.

BILDERVERZEICHNIS

1. Männerfigur. Bleistiftzeichnung mit Tusche nachgezogen (31 × 9,5) auf dünnem braunem Papier mit quadriertem Grunde.

2. Drei kämpfende Schweizer. Bleistiftzeichnung, mit Rotstift schraffiert (28,5 × 37), auf gelbem Papier mit quadriertem Grunde.
   Skizze zu dem Gemälde der Schlacht bei Näfels, im Basler Museum.

3. Ein schreitender Mann in langem, bis auf die Füsse wallendem Gewande. Bleistiftzeichnung (28,5 × 12) auf dünnem Konzeptpapier mit quadriertem Grunde.
   Skizze zu der mittelsten Figur aus dem Gemälde der „Eurhythmie“, im Berner Museum.

4. Fünf schreitende Männer. Bleistiftzeichnung mit getuschtem Hintergrunde (34,5 × 52,5) auf gelbem Zeichenpapier.
   Skizze zu dem Gemälde der „Eurhythmie“ im Berner Museum.

5. Vier kauernde Figuren mit weissgetuschtem Hintergrund. Zeichnung mit Tusche ausgezogen, auf gelbem Ölpapier.
   Früher Entwurf zu dem Gemälde „der Tag“, im Berner Kunstmuseum. (24,5 × 62.)

6. Fünf kauernde nackte Figuren auf blumigem Grunde. Bleistiftzeichnung auf starkem weissem Zeichenpapier. (26 × 50.)
   Skizze zu dem Gemälde „der Tag“, im Berner Kunstmuseum.

7. Bunte Aquarellskizze in Rot, Grün und Blau auf Pappe.
   Skizze zu dem Gemälde „der Tag“, im Berner Kunstmuseum.

8. Vier schreitende weibliche Figuren. Bleistiftzeichnung auf gelbem Papier. (36,5 × 49,5.)
   Skizze zu dem Gemälde „die Empfindung“, im Berner Kunstmuseum.

9. Stehende weibliche Figur, mit gefalteten Händen. Bleistiftzeichnung auf gelbem Zeichenpapier mit quadriertem Grunde. Bez. F. Hodler.
   Studie zu dem Gemälde „Ergriffenheit“. (44 × 15.)

10. Der Aufbruch der preussischen Lützow-Jäger im Jahr 1813. Tuschzeichnung in Blau und Schwarz auf starkem weissem Zeichenpapier. Carta di Fabriano. (47 × 62.)
    Skizze zu dem Universitätsbilde in Jena.

11. Lützow-Jäger neben seinem Pferde. Bleistiftzeichnung auf starkem weissem Zeichenpapier. Carta di Fabriano. (31,5 × 46.)
    Skizze zum Universitätsbilde von Jena.

12. Lützow-Jäger zu Fuss, den Säbel schwingend. Bleistiftzeichnung auf starkem weissem Zeichenpapier. Carta di Fabriano. Bez. F. Hodler. (34 × 27.) Grund teilweise quadriert.

13. Zwei Holzfäller, einen Baum umsägend. Bleistiftzeichnung auf weissem Konzeptpapier. (31 × 38.)
    Studie zu den Banknotenentwürfen.

14. Älpler mit Sense auf der Alp. Getuschte Bleistiftzeichnung auf starkem weissem Zeichenpapier. Carta di Fabriano. (47 × 62.)
    Studie zu den Banknotenentwürfen.



Von **demselben Verfasser** sind im Verlag von *A. Francke* in *Bern* ferner folgende Schriften erschienen:

Die Bildnisse Albrecht von Hallers

veröffentlicht aus Anlass der Enthüllung des Denkmals, das Albrecht von Haller am 200. Gedächtnistage seiner Geburt in Bern gesetzt wurde. Herausgegeben im Auftrag des Denkmalkomitees. Bearbeitet unter Mitwirkung von *Dr. Joh. Bernoulli, Prof. Dr. Wolfg. Friedr. von Mülinen* und *Prof. Dr. Heinr. Türler.*

Mit 160 Lichtdrucken. 4°, 282 S. 1909.

Dreihundert in der Presse numerierte Exemplare.

Preis *Fr. 40. —; M. 32. —.*

Inhaltsübersicht.

Erster Teil.

Einführung. Der Jüngling. Der Gentilhomme und Poet. Der Professor. Erste Ehrung. Der grosse Haller. Der Weltruf des Gelehrten. Der alte Mann. „In der Nähe der Ewigkeit.“ Die Klage um den Toten. Das erste Jubiläum. Im neunzehnten Jahrhundert. Das zweite Jubiläum.

Zweiter Teil.

Bearbeitet von Dr. Johannes Bernoulli und Artur Weese.

Ikonographie Albrecht von Hallers.

1. Gemälde (Ölgemälde, Pastelle, Aquarelle etc.) und Handzeichnungen. 2. Schwarzweissbilder. 3. Medaillen und Reliefs. 4. Büsten. 5. Statuen und Denkmäler.

Verzeichnis der Künstler. Verzeichnis der Abbildungen.

Aus den Besprechungen.

„Was aber das Erstaunlichste ist: auf Artur Weeses Verarbeitung dieses gewaltigen Bildnis-Stoffes — wie er sicherlich nur für wenige Sterbliche vorliegt — ist auch nicht ein Stäubchen steifer, starrer Gelehrsamkeit oder geistiger Ermüdung liegen geblieben; die über hundert Seiten des ersten darstellenden Teils lesen sich so frisch und lebendig, so anregend und mühelos, dass das ästhetische Vergnügen an der Form beinahe das am Inhalt überwiegt. Nur die vollkommenste geistige Beherrschung eines Stoffes schafft die Möglichkeit eines solchen scheinbar mühelosen Gestaltens; dieses aber ist eine Gabe für sich, die nur einer künstlerisch organisierten Individualität eignet.

Auch das kleinste und sprödeste Thema wird weit und biegsam, wenn ihm Kritik und Zweifel zu Leibe rücken. Vor allem aber, wenn das analytische Ergebnis wieder synthetisch zusammengefasst wird: so formuliert es Weese. Der Gelehrte muss ein Gestalter sein, wenn seine Wissenschaft wahrhaft fruchtbar werden soll: so könnte man diese Verbindung von Analyse und Synthese auch umschreiben. Wie in seiner Monographie über München weist sich Weese wieder als ein wahrhaft glänzender Kunstschriftsteller aus."

Dr. Hans Trog in der „Neuen Zürcher Zeitung".

„L'exposé même, qui forme le corps du volume et dans lequel M. Weese passe en revue toutes les images de Haller, depuis ses portraits contemporains jusqu'aux statues modernes, ne le cède en rien à la valeur scientifique du catalogue. Il ajoute à des renseignements précieux, sous forme d'un récit plein de verve, de nombreux aperçus sur le caractère du savant auquel est consacré le volume et sur l'histoire connexe des arts qui ont servi à nous transmettre sa mémoire."

M. C. de Mandach („Gazette des Beaux-Arts").

„Das Werk präsentiert sich in seinem Grossquartformat überaus stattlich. Das starke weisse Papier, der saubere bräunliche Druck und vor allem die herrlichen Lichtbilder, alles vereinigt sich, um auch einem verwöhnten Bibliophilen Freude zu machen. Der Ausstattung ebenbürtig ist der Inhalt. Im ersten Teil würdigt A. Weese die zahlreichen Gemälde, Stiche und plastischen Darstellungen, die sich von Haller erhalten haben, eine Aufgabe, die wegen der Gefahr, langweilig zu werden und sich zu wiederholen, grosse Schwierigkeit bot. Weese aber hat sie in einer Weise gelöst, dass die Lektüre zum wahren Genuss wird. Aus den Gesichtszügen heraus liest er die Charakteristik von Hallers ganzem Wesen, wie es andere aus seinen Werken getan haben; ich verweise z. B. auf den trefflichen Vergleich mit Rousseau auf Seite 52. Zu gleicher Zeit erhalten wir eine Übersicht über die stilistischen Wandlungen und ästhetischen Strömungen fast des ganzen 18. Jahrhunderts im allgemeinen und in Bern im besondern; auch über Porträt und Porträtkunst überhaupt fällt manch feine Bemerkung ab."

(Bernische Blätter für Geschichte, Kunst und Altertumskunde.)

Ferner:

Renaissance-Probleme.

8° brosch. 76 S. 1906. — Preis Fr. 1. 20; Mk. 1. —.

„Nur einem scharf sondierenden Verstande gelingt es, psychologische und künstlerische Probleme der Renaissance so klar zu analysieren. Besonders hat mir die Sicherheit imponiert, mit der Weese die Wesenskerne zweier der problematischsten Naturen der Renaissance, Leonardos und Michelangelos, aus der rauhen Hülse zum Vorschein kommen lässt.

Dass man akademisch exakt und doch im Besitze starker, andere belebender Schöpfereigenschaften sein *kann,* wird mir wieder durch Weeses Schrift bestätigt."

Paul Riesenfeld in „Nord und Süd".

„Die Gedanken eines so reichen und so stark zusammengedrängten Buches lassen sich natürlich nicht in einige Zeilen zusammenfassen. Es werden da gewaltige Klänge angeschlagen. Wer seine Seele auf das Instrument einzustimmen vermag, das hier erklingt, in dem wird die Melodie mittönen und er wird die ganze Symphonie der Renaissance vernehmen."

Hector G. Preconi im „Bund".




32101 067661114

